Künstler-

Monographien



Lenbach

von

Adolf Rosenberg

Liebhaber-Ausgaben



Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

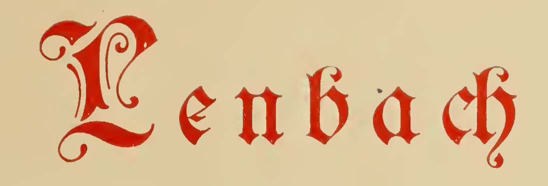
von

H. Knackfuß

XXXIV

Lenbach

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1898



Von

Adolf Rosenberg

Mit 101 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen



Bielefeld und **Leipzig**
Verlag von Velhagen & Klasing
1898

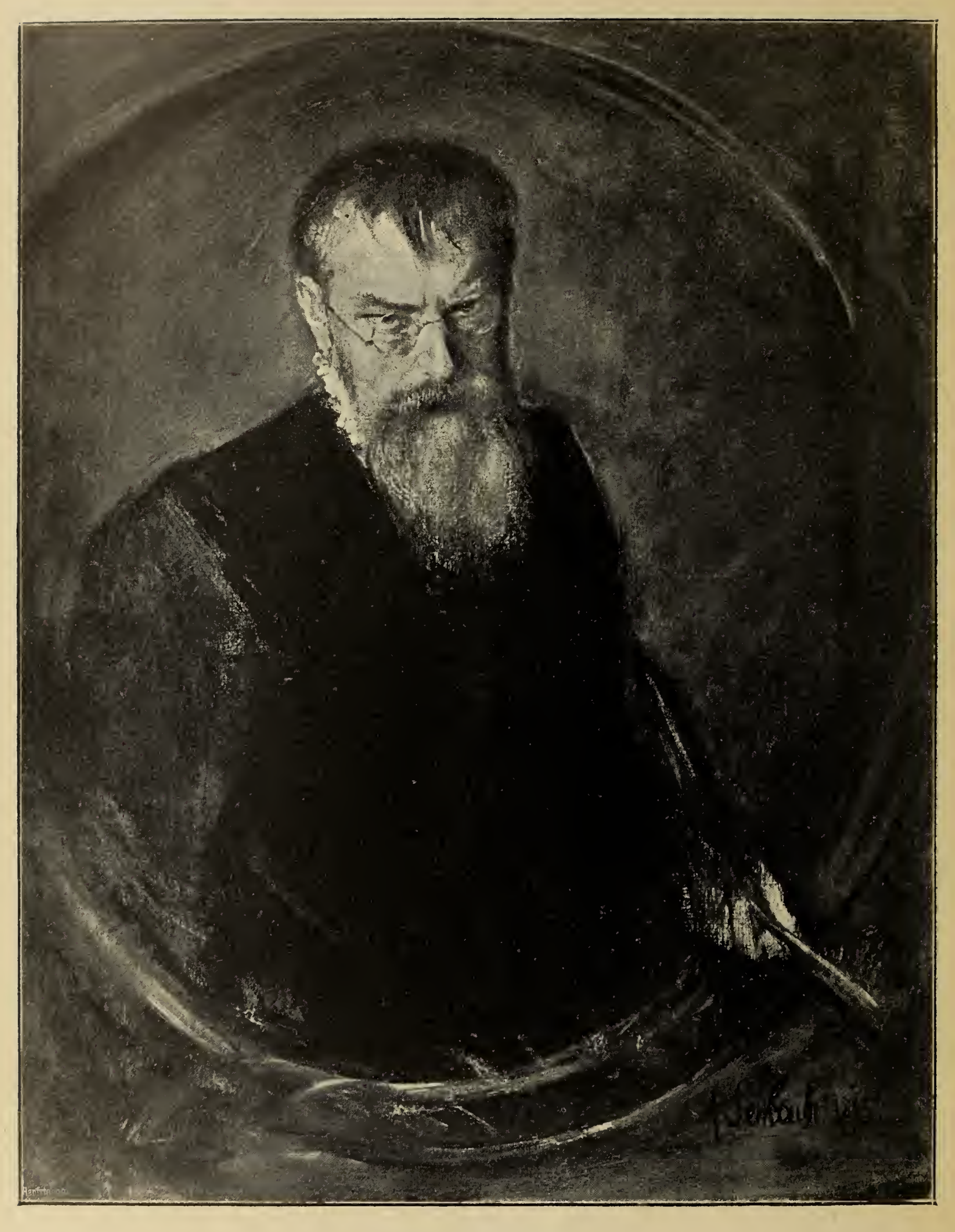
Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 100 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—100) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



Franz von Lenbach.
Geb. 13. Dezember 1836. Selbstbildnis.



Franz Lenbach.

Wenn wir die Geschichte der neueren Bildnismalerei bis in ihre ersten, für uns erkennbaren Anfänge zurückverfolgen, werden wir die Beobachtung machen, daß sich bald, nachdem sie die ersten Stadien ihrer Entwickelung durchmessen hatte, zwei Richtungen nebeneinander zur Geltung zu bringen suchten. Als den ersten Bildnismaler im modernen Sinne dürfen wir wohl den Niederländer Jan van Eyck, das Haupt der flandrischen Malerschule, betrachten. Er war zugleich der Begründer der einen Richtung der Bildnismalerei, die sich höchste Naturwahrheit im Verein mit strenger Objektivität zur Aufgabe gestellt hatte. Der Maler sollte mit der Natur wetteifern, aber sich ihr zugleich bescheiden unterordnen. Er sollte nicht mit seiner eigenen Weisheit und seinem eigenen Witze prunken, sondern hinter seinem Werke zurücktreten, so völlig verschwinden, daß der Beschauer ebenfalls eine Schöpfung der Natur vor sich zu sehen glaubte. Diese objektive Richtung der Bildnismalerei ist dann von den Niederlanden nach Italien gekommen, wie man sagt zugleich mit dem vollkommensten Mittel realistischer Darstellungskunst, mit der Ölmalerei, und sie ist in Italien das ganze XV. Jahrhundert herrschend geblieben. Ihre höchste Blüte hat sie aber in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in Deutschland zumeist durch Dürer, mehr noch durch Hans Holbein den jüngeren erlebt, der dann für die ganze folgende Zeit bis auf die Gegenwart das höchste Ideal dieser Richtung der Bildnismalerei geblieben ist.

Aber schon um die Wende des XV. Jahrhunderts regte sich in Italien der Individualismus als der Vorbote der zweiten Richtung, die wir die subjektive, die persönliche nennen möchten. Der Maler fühlte die Notwendigkeit, den inneren Drang, neben die Persönlichkeit des Dargestellten auch seine eigene als etwas ganz oder doch fast Gleichwertiges zu setzen. Der Künstler begann sein Werk zu meistern. Der große Leonardo da Vinci war der erste Maler, der die Stimmungen seiner Modelle unter seinen Willen zwang oder durch künstliche Mittel ihnen Regungen ihres Geistes oder ihrer Seele abzulocken versuchte, die sie sonst scheu wie unter einer starren Maske verbargen. Er hob dadurch die Menschen, die er zu malen unternahm, weit über das Alltagsmaß ihrer wirklichen Erscheinung heraus, und der Nachgeborene, der ihre Abbilder betrachtet, glaubt in ihnen Wesen einer höher organisierten Welt zu erkennen. Raffael, der viel von Leonardo gelernt hat, Tizian und andere Venetianer schritten auf diesem Wege weiter, wobei ihnen allerdings auch die Gunst der Zeiten entgegenkam, die ihnen eine Fülle von prächtigem, geistig hochstehendem und auch körperlich bevorzugtem Menschenmaterial in den Weg führten. Graf Schack, der fein fühlende Künstler, Kunstkenner und Kunstförderer, an den man immer denken muß, wenn man sich anschickt, über Lenbach zu schreiben, hat der Empfindung, die uns vor den Bildnissen Raffaels, Tizians und ihrer gleichzeitigen Kunstgenossen durchdringt, schöne Worte verliehen. „Wenn

wir die Porträts dieser Meister beschauen," sagt er, „und uns in sie versenken, fühlen wir uns in ein höheres Dasein erhoben; wir leben mit einem Geschlecht von hochstrebenden, den edelsten Interessen der Menschheit zugewendeten Männern, von kühnen, energischen Feldherren und thatkräftigen Fürsten, im Kreise himmlisch schöner, das Leben der Männer veredelnder Frauen. Sie treten in diesen Bildern aus der Vergangenheit von drei Jahrhunderten so leibhaftig vor uns hin, offenbaren uns so vollständig ihr innerstes Wesen, daß wir wirklich ihres intimsten Umganges uns zu erfreuen glauben. Und doch fühlen wir, es sind höhere Menschen, als sie in Wirklichkeit waren: denn die Kunst hat sie geadelt und alles Niedere von ihnen abgestreift."



Abb 1. Landleute bei nahendem Gewitter zu einer Kapelle flüchtend.
Im städtischen Museum zu Magdeburg.

Auch auf Lenbach könnte diese Charakteristik passen, die Graf Schack von der Porträtierkunst der italienischen Meister entworfen hat, nach beiden Seiten. Auch Lenbach



Abb. 2. Der Titusbogen. Im Museum zu Preßburg.



Abb. 3. Der Hirtenknabe (1860). In der Schackschen Gemäldegalerie in München.

wurde und wuchs als Künstler und Mensch in einer Zeit, die die Geschichtsschreiber der Zukunft in ihrer politischen und geistigen Bedeutung und Regsamkeit vielleicht nicht geringer einschätzen werden, als jene Periode des „Wiederauflebens der Wissenschaften", in der Leonardo, Raffael, Tizian und all die anderen Großmeister ihre Kräfte entfaltet haben. Auch Lenbach ist das unschätzbare Glück zu teil geworden, daß ihm seine Zeit eine lange Reihe von Helden des Schwerts und Rittern des Geistes, von Staatsmännern, Gelehrten, Dichtern und Künstlern, von schönen und klugen Frauen entgegenführte, und daß er große Männer noch größer, schöne Frauen noch schöner machte, als sie in Wirklichkeit waren, wissen die Mitlebenden, die seine Abbilder mit den Urbildern vergleichen konnten und noch können, wissen wir ganz genau. Wir hoffen aber auch, daß ihm die Nachwelt ebenso dankbar dafür sein wird, wie wir es Tizian und seinen Genossen für ihre Kunst geistiger Verfeinerung und körperlicher Veredlung sind.



Abb. 4. Studienkopf.

Ehe die Kunst der Bildnismalerei sich aber bis zu jener genialen Subjektivität der Auffassung entwickelte, die wir an Lenbach bewundern, hatte sie noch Schritt für Schritt bis zu jenem einsamen Gipfel emporzusteigen, auf dem sich die Riesengestalt eines Rembrandt erhebt. Er hat erst vollendet, was jene angebahnt haben: den völligen Sieg der künstlerischen Persönlichkeit über das Naturobjekt, den Gegenstand der Darstellung. Ihm war es nur verhältnismäßig selten beschieden, durch Thatkraft oder durch Geist hervorragende, durch politische, kriegerische oder litterarische Erfolge berühmt gewordene Individuen kennen zu lernen, durch näheren Umgang in ihrem inneren und äußeren Sein ergründen und dann porträtieren zu dürfen. Er hatte es meist mit „mittelmäßigen Söhnen dieser Welt" zu thun, und an körperlichen Vorzügen boten seine Volksgenossen beiderlei Geschlechts seinem schönheitsfreudigen Sinne auch nur wenig. Seine Kunst war und machte hier alles, und je mehr ihm versagt wurde, desto mehr verlangte er von ihr, desto stärker ließ er seine gewaltige Subjektivität schalten und walten, mit der er die kleinen Menschen um sich herum nicht nur weit über ihre Zeit erhob, sondern ihnen auch bei der Nachwelt ein Andenken sicherte, das ihre Persönlichkeit nur in seltenen Fällen verdient hat. Und fast um diesebe Zeit, wo dieser Kraftmensch in dem nebelfeuchten Amsterdam seine warme Sonne leuchten ließ, lebte und schuf in dem von Natur heißen und sonnigen Madrid ein Maler, der das Princip kühlster Objektivität in der Bildnismalerei wieder bis zur höchsten Potenz steigerte — Diego Velazquez. Er war der erste Fürsten- und Hofmaler im modernen Sinne, der auch Lenbach bisweilen angeregt, aber nur selten zur Nachahmung gereizt hat.

Rembrandts Sonne hat noch das ganze

XVIII. Jahrhundert erhellt. Sie ist dann völlig untergegangen, als die Franzosen und die Engländer um die Wende des Jahrhunderts einen neuen, entgegengesetzten Bildnisstil in die Mode brachten und damit auch in Deutschland zahlreiche Nachahmer fanden. steigen begann, dessen Kunst Lenbach von neuem zu ruhmvollem Glanz erstehen ließ.

* * *

Franz Lenbachs Vater war ein Tiroler von der bayerischen Grenze, der das Maurer-



Abb. 5. Arnold Böcklin (1874).

Aber das Echte läßt sich nur zeitweilig, nicht für immer unterdrücken. Es ist ein seltsames Zusammentreffen, daß um dieselbe Zeit, wo Lenbach mit seinen Bildnissen zuerst an die Öffentlichkeit trat und bald durch seinen Bildnisstil die heftigsten Kämpfe für und wider entflammte, auch Rembrandt in der allgemeinen Schätzung wieder zu

handwerk erlernt hatte und auf seinen Wanderungen als junger Geselle nach Bayern kam, wo er in dem Städtchen Schrobenhausen zwischen Ingolstadt und Augsburg festen Fuß faßte. Es gelang ihm bald, als Maurermeister sein Gewerbe so in Schwung zu bringen, daß er mehrere Gesellen beschäftigen konnte. Aber der Verdienst eines Maurers

war, wie Lenbach selbst in seinen Jugenderinnerungen erzählt, sehr bescheiden, und zudem wuchs seine Familie allmählich bis auf 17 Kinder — aus zwei Ehen — an. Bei so kärglichen Verhältnissen konnte von einer sorgsamen häuslichen Pflege, geschweige denn von einer guten Erziehung keine Rede sein. Lenbach und seine zehn Brüder führten denn auch als Kinder ein wahres Räuberleben, und darauf ist wohl der Unabhängigkeitssinn zurückzuführen, der Lenbach sein ganzes Leben lang beherrscht hat, gewiß aber auch die staunenswerte Genügsamkeit, die ihn alle Entbehrungen und Plagen seiner Jugend als etwas Selbstverständliches mit Gleichmut ertragen ließ. Eine eigent-

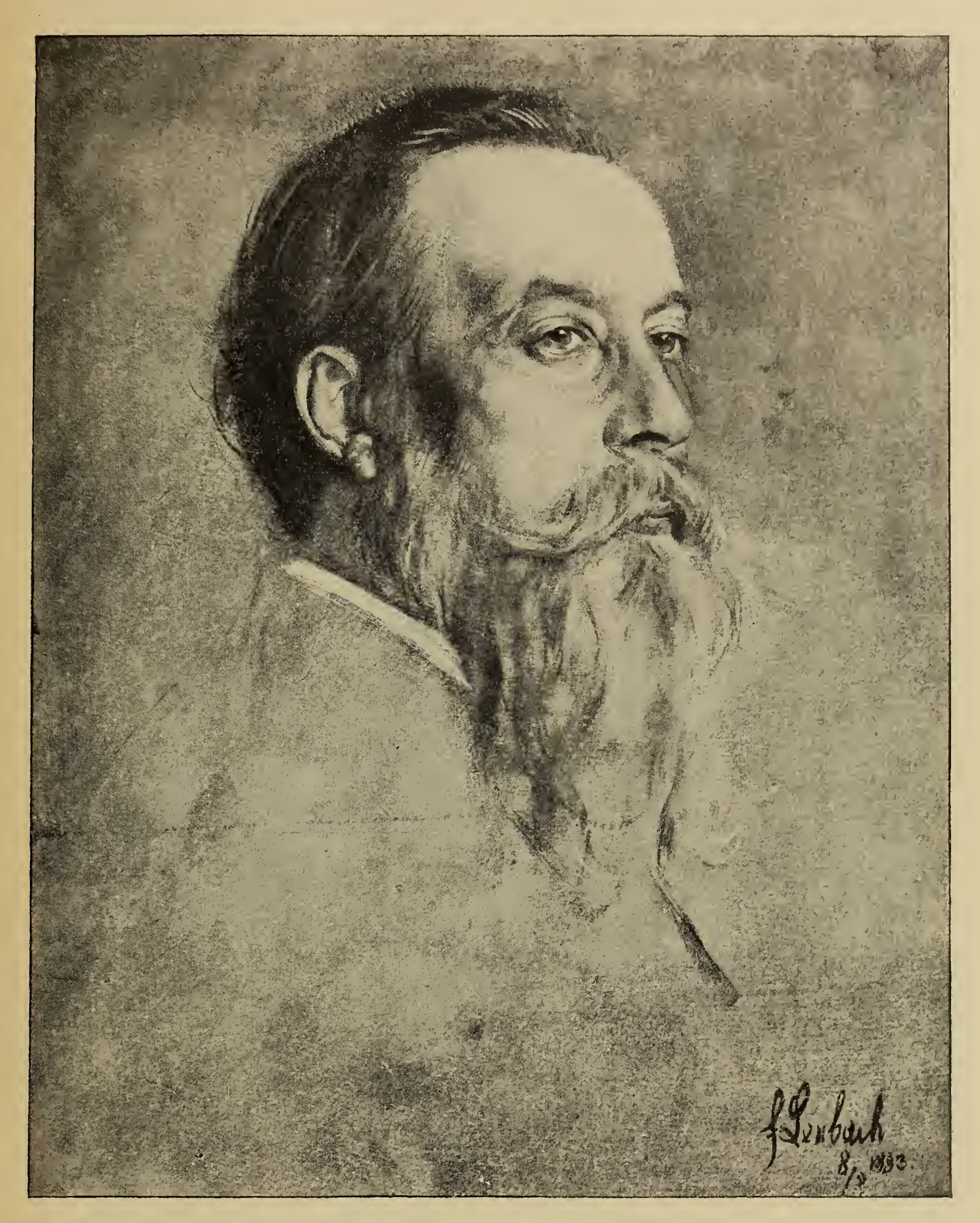


Abb. 6. Reinhold Begas (1893).

liche Schulbildung hat Lenbach in seinem Heimatsorte, wo die Schuljugend zu jener Zeit unter sehr ursprünglichen Verhältnissen ein wahrhaft idyllisches Leben führte, nicht genossen. Der Ernst des Lebens begann einen bayerischen Gulden erhielt, so ist es ein wahres Rätsel, wie er es fertig brachte, seinem Sohn für Wohnung und Kost in der Stadt noch monatlich zehn Gulden auszusetzen. Obwohl dieser in Landshut ordent-

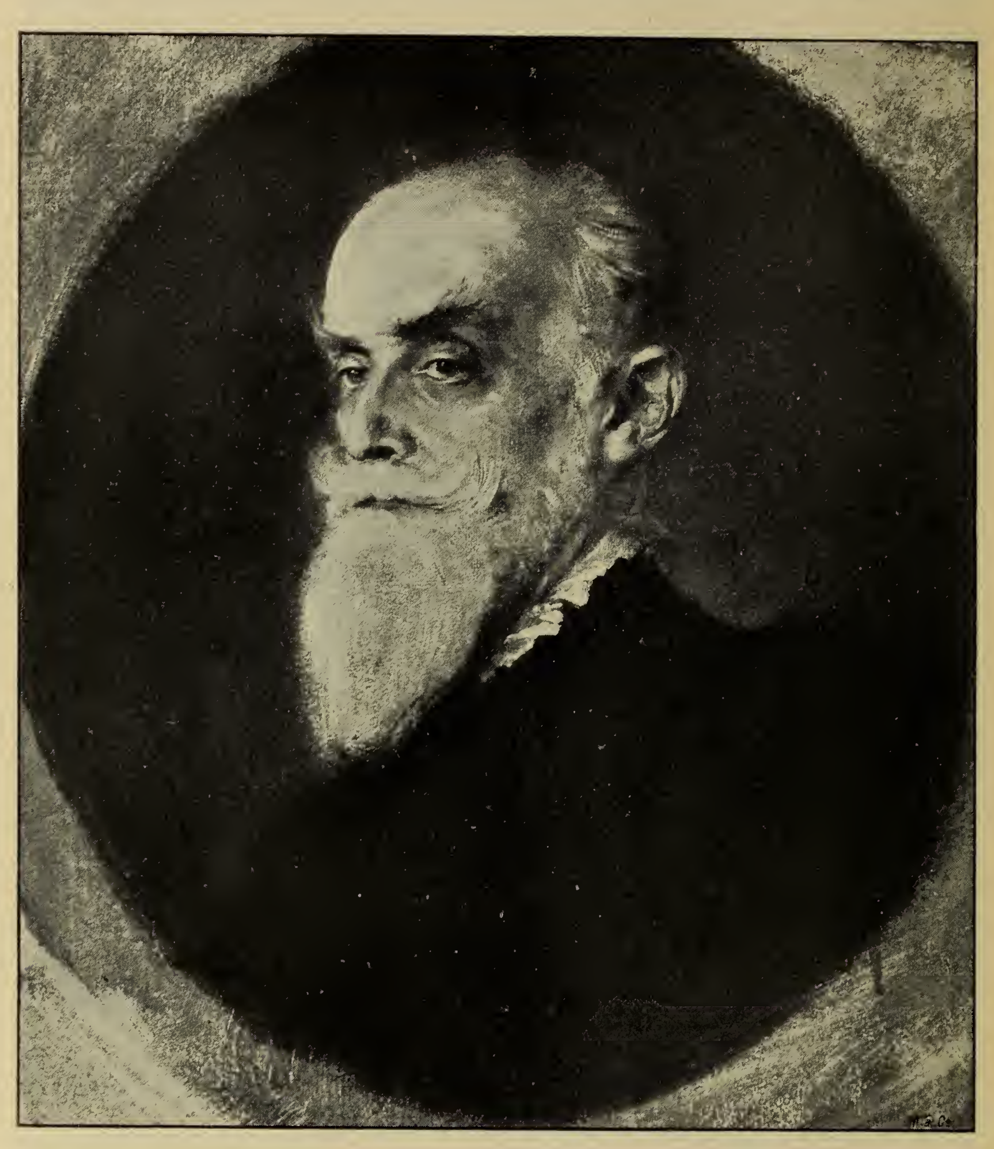


Abb. 7. Graf von Moy.

erst für ihn, als er elf Jahre alt geworden war und ihn sein Vater, der ihn zu seinem Nachfolger im Handwerk bestimmt hatte, nach Landshut auf die Gewerbeschule schickte. Wenn man hört, daß der alte Lenbach für jeden Bauplan, den er nach Aufriß, Grundriß und Durchschnitt zu zeichnen hatte, nur lich lesen und schreiben und so viel Zeichnen und Mathematik lernte, als er für seinen Beruf brauchte, fand er noch Zeit und Neigung zu übermütigen Streichen, bei deren einem sein künstlerischer Gestaltungstrieb zum ersten Male zum Durchbruch kam. Leider gereicht es ihm nicht zur Ehre, daß er es



Abb. 8. Fräulein Z.



Abb. 9. Herodias mit dem Haupt Johannes des Täufers.

dabei gerade auf den Religionslehrer, einen würdigen Geistlichen, abgesehen hatte, gegen den er eines Tages, wie er selbst erzählt, „ein ganz höllisches Komplott“ zur Ausführung brachte. „Ich hatte nämlich aus weichem Stoff die Figur eines Esels ausgeschnitten und sie kräftig mit Kreide eingerieben. Als nun der arglose Mann Gottes sich mit dem Rücken gegen die Bank lehnte, in der ich saß, drückte ich den Esel dreimal auf seine schwarze Soutane ab. Mit diesen drei Gemälden, jedes ein ‚echter Lenbach‘, geschmückt, ging der fromme Mann durch die ganze Stadt nach Hause, ein Schauspiel, das begreiflicherweise die Heiterkeit der Straßenjugend nicht wenig beförderte.“ Der

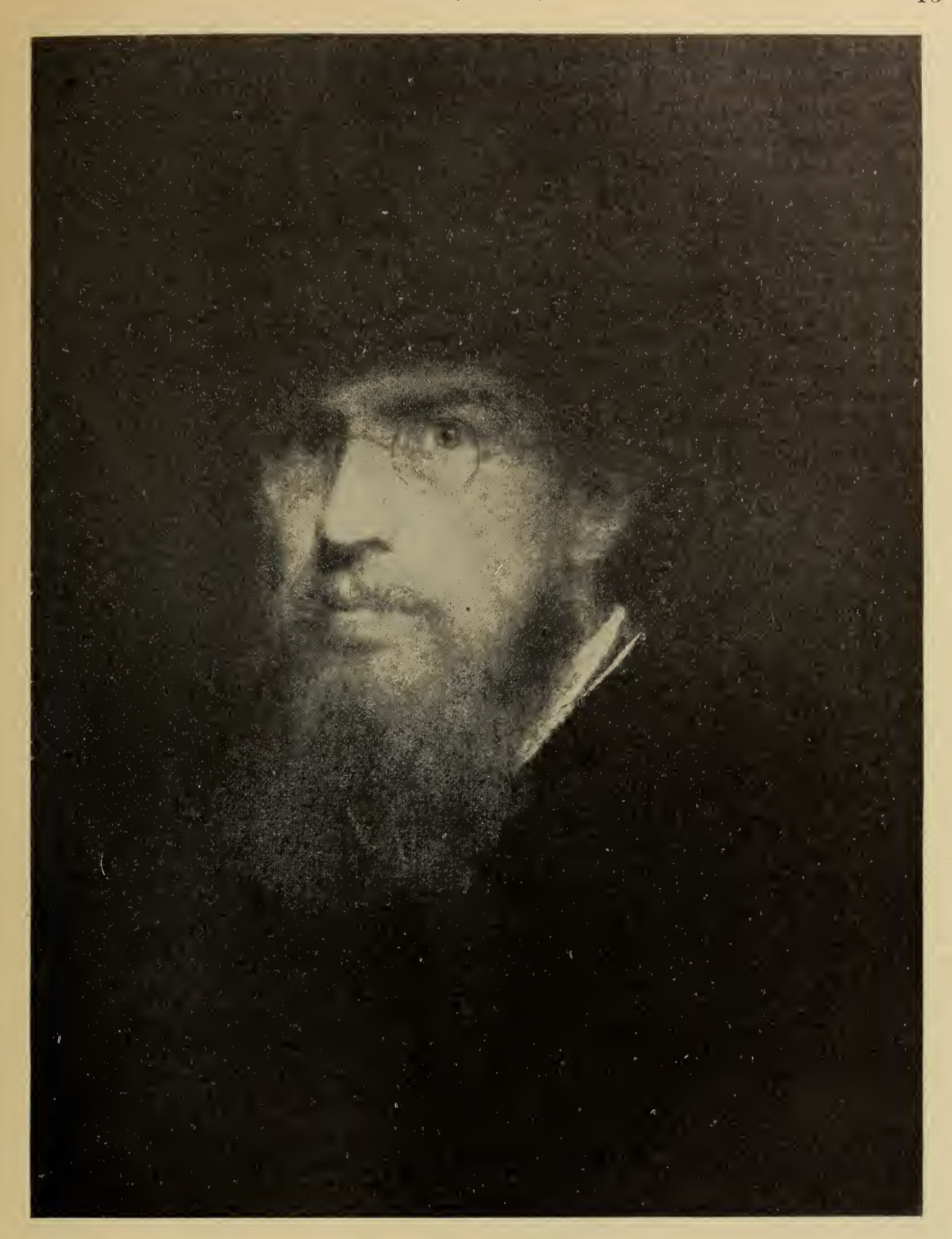


Abb. 10. Franz Lenbach.
Selbstporträt aus dem Jahre 1865. In der Schackschen Galerie in München.

glückliche Besitzer der drei ersten „echten Lenbachs“ fand die Sache aber durchaus nicht heiter, und da bei der Untersuchung nichts herauskam, erhielt die ganze Klasse einige Stunden Arrest.

Nach dreijährigem Schulunterricht in Landshut mußte der junge Franz im Hause seines Vaters sofort Pläne zeichnen und praktisch als Maurer arbeiten, fühlte sich dabei aber keineswegs als „Pegasus im Joch“. Er war vielmehr mit Lust und Liebe bei der Sache und hatte gegen das Maurerhandwerk auch nichts einzuwenden, wenn nur das Plänezeichnen nicht gewesen wäre, das ihm wegen seiner schwachen Augen viel Beschwerden machte. Vielmehr gefiel ihm schon

damals das Hantieren mit Pinsel und Farben, und es begann sich auch bereits in ihm der Maler zu regen. War es ihm doch während seiner Lehrzeit als Maurer vergönnt gewesen, dadurch einen Einblick in einen höheren technischen Betrieb zu erhalten, daß er ein halbes Jahr lang in der Bildhauerwerkstatt von Sickingen im München das Modellieren und Schnitzen von Figuren erlernen durfte. Seine ersten Versuche in der Malerei zeigte er einem vier Jahre älteren Landsmann Namens Hofner, der damals schon ein fertiger Maler war und den jungen Lenbach zu weiteren Versuchen ermutigte, ihn auch bei sich arbeiten ließ und ihn lehrte, was er selber wußte. Nach seinen Erinnerungen malte Lenbach damals alles, was er zu Gesichte bekam, Teile von Pferden und ganze Pferde, halbnackte Bauernjungen oder nur ihre Beine und Füße, Hühner, Einzelheiten von Bauernhäusern bei starker Beleuchtung, und bald war er mit Hilfe dieser Naturstudien so weit gediehen, daß er schon als sechzehnjähriger Jüngling sein Brot als Maler zu verdienen anfing. Sein Ideal war damals, täglich einen Gulden zn verdienen, und dieses Ideal scheint er auch bald erreicht zu haben, da er vor keinem Auftrag zurückschreckte. Er malte Bildnisse, Fahnen, Schützenscheiben, Schilder, am liebsten aber Votivbilder, weil diese das meiste Geld einbrachten. „War irgend ein Unglück geschehen oder ein Bäuerlein aus dringender Lebensgefahr errettet worden, so mußte ein Bild nach Altötting gestiftet werden. Auf so einem Bilde standen oder knieten wie Orgelpfeifen der Bauer, die Bäuerin und die Kinder nach der Größe aufgestellt. Ich bekam einen ganzen Gulden per Kopf, und das machte bei fruchtbarer Familie oft eine recht hübsche Summe."

Auch diese frühen „echten Lenbachs" scheinen verschollen zu sein oder sich bisher noch dem Spürsinn der Kunstforscher entzogen zu haben. Wichtiger ist die Thatsache, daß Lenbach um diese Zeit — es war im Jahre 1852 — auch das erste Bild eines alten Meisters, eine Kreuzabnahme von Christoph Schwarz, der in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in Ingolstadt thätig war, kopiert hat, und zwar, wie er selbst sagt, so gut, „daß Original und Kopie einander zum Verwechseln ähnlich sahen". So frühzeitig schon regte sich in Lenbach die Ehrfurcht vor den alten Meistern und zugleich der Ehrgeiz, es ihnen gleich zu thun. Es ist zugleich, so parador es bei einer Kopie klingen mag, die erste selbständige Regung, die auf die spätere, übrigens nicht vom Zufall geleitete, sondern mit vollem Bewußtsein des Ziels durchgeführte Entwickelung des Meisters deutet.



Abb. 11. Herr Hartung.

Das Jahr 1852 war für Lenbach auch noch insofern ein wichtiger Moment in seinem Leben, als sein Vater starb und damit das Hindernis fortfiel, das ihm die freie Wahl seines Berufs verboten hatte. Er durfte jetzt seinem Herzen folgen und Maler werden, und abermals versuchte er sein Glück auf einer Lehranstalt, auf der polytechnischen Schule in Augsburg. Aber er fand hier nur geringe Förderung, da hauptsächlich nach französischen Lithographien gezeichnet wurde. Die damalige, allerdings verfehlte Lehrmethode hat Lenbach einen so heftigen Widerwillen gegen alle Akademien und ähnliche Züchtungsanstalten von künstlerischen Talenten eingeflößt, daß er auch heute noch nicht, trotz aller vernünftigen und zweckmäßigen Reformen,

seinen Widerwillen gegen alles akademische Wesen bezwungen hat und in den Akademien den Verderb jeder „natürlichen Begabung“ sieht.

In Augsburg fand er nur des Sonntags Gelegenheit, sich in der Ölmalerei zu üben, wobei diesmal ein Nadlergeselle, der einige „Kenntnisse von Untermalung mit grünlichen Tönen“ besaß, was damals für eine außergewöhnliche Wissenschaft galt, sein Mentor war. Mehr wurde Lenbach aber durch das Studium der alten Meister in der Augsburger Galerie gefördert, und er begann auch bald mit seiner Kopistenarbeit, deren erstes Ziel das dem Antwerpener Jacob Jordaens zugeschriebene Bild eines alten Mannes war. Auch das ist für seine spätere Entwickelung charakteristisch: neben dem koloristischen Element, das ihn zunächst anzog, reizte ihn bereits das physiognomische. In der Welt der malerischen Erscheinungen fesselte ihn besonders das Einzelwesen mit seinem individuellen Leben. Trotz dieser künstlerischen Anregungen behagte ihm der Aufenthalt in Augsburg nicht lange, und er kehrte wieder nach Schrobenhausen zurück, wo er für die nächsten Jahre, allerdings mit mehreren Unterbrechungen durch Krankheit und durch Wanderungen nach München, seßhaft blieb. Sein Hauptquartier war zumeist in dem eine halbe Stunde entfernten Dorf Aresing, wo sein Freund Hofner in einem von seinem Vater ererbten Häuschen wohnte und immer noch frischweg nach der Natur malte. Daran nahm Lenbach redlichen Anteil, und beide malten „Tag um Tag, solang' die liebe Sonne leuchtete“.

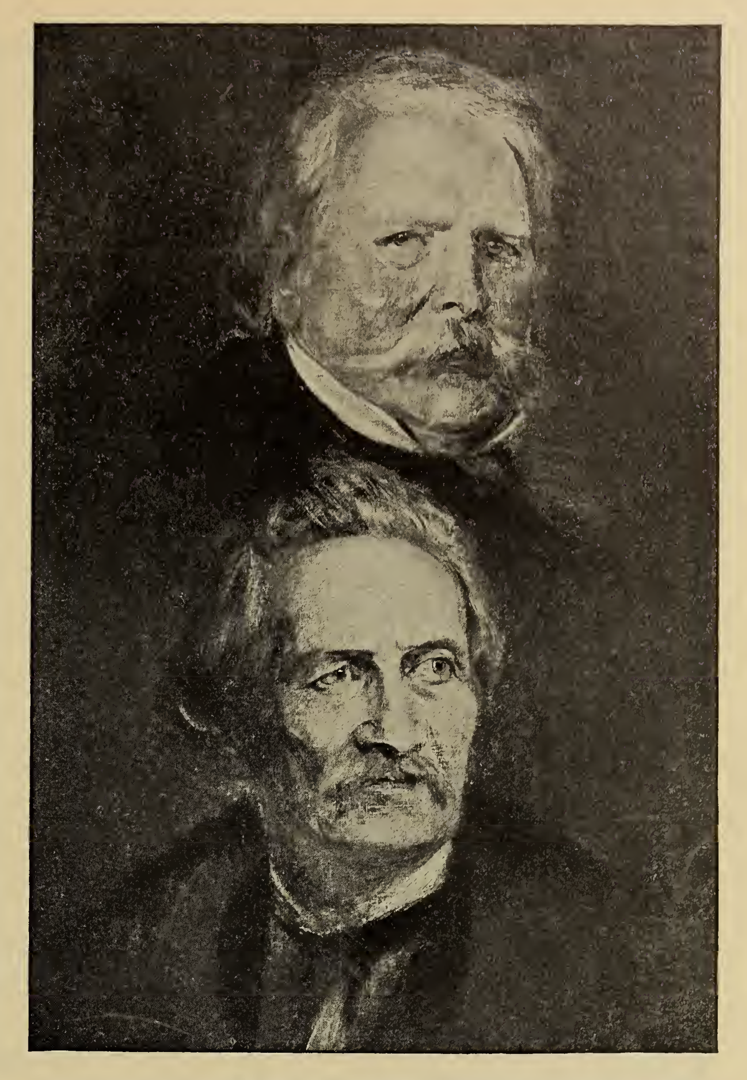


Abb. 12. Moritz von Schwind. Gottfried Semper.

Eine der Unterbrechungen in diesen idyllischen Naturstudien wurde dadurch herbeigeführt, daß Lenbach, der schon damals auf den Bildnismaler lossteuerte, Lust bekam, in München in die Werkstatt des badischen Hofmalers Gräfle zu treten, der ein Schüler Winterhalters gewesen war und dessen fade, schmeichlerische Kunst nach französischer Manier, getragen durch die Gunst der süddeutschen Fürstenhöfe, noch eine Zeitlang mit großem äußeren Erfolg fortsetzte. Lenbach

bekennt, während eines zweimonatlichen Aufenthaltes in seinem Atelier manches von ihm gelernt zu haben. Aber er durchschaute auch schnell die Hohlheit und Verlogenheit der ganzen Mache, und darum fühlte der ehrliche Altbayer bald das Bedürfnis, sich von dieser Welt gleißnerischen Scheins in den Schoß der Natur, also zu seinem Freunde Hofner, zurückzuflüchten. „Ich malte damals mit Vorliebe," so erzählt er, „Waldränder mit gewaltigen, von der sinkenden Sonne beleuchteten Fichtenstämmen, merkwürdige Tiergruppen, Bauern mit Strohhüten, roten Westen und blauen Beinkleidern. Da glaubte ich manchmal des Abends, an solchen Objekten die Tizianische Wirkung zu sehen. Wir suchten immer den Eindruck der Natur mit den alten Meistern in Verbindung zu bringen." Den Verkehr mit ihnen unterhielt Lenbach sehr lebhaft, obwohl der Weg

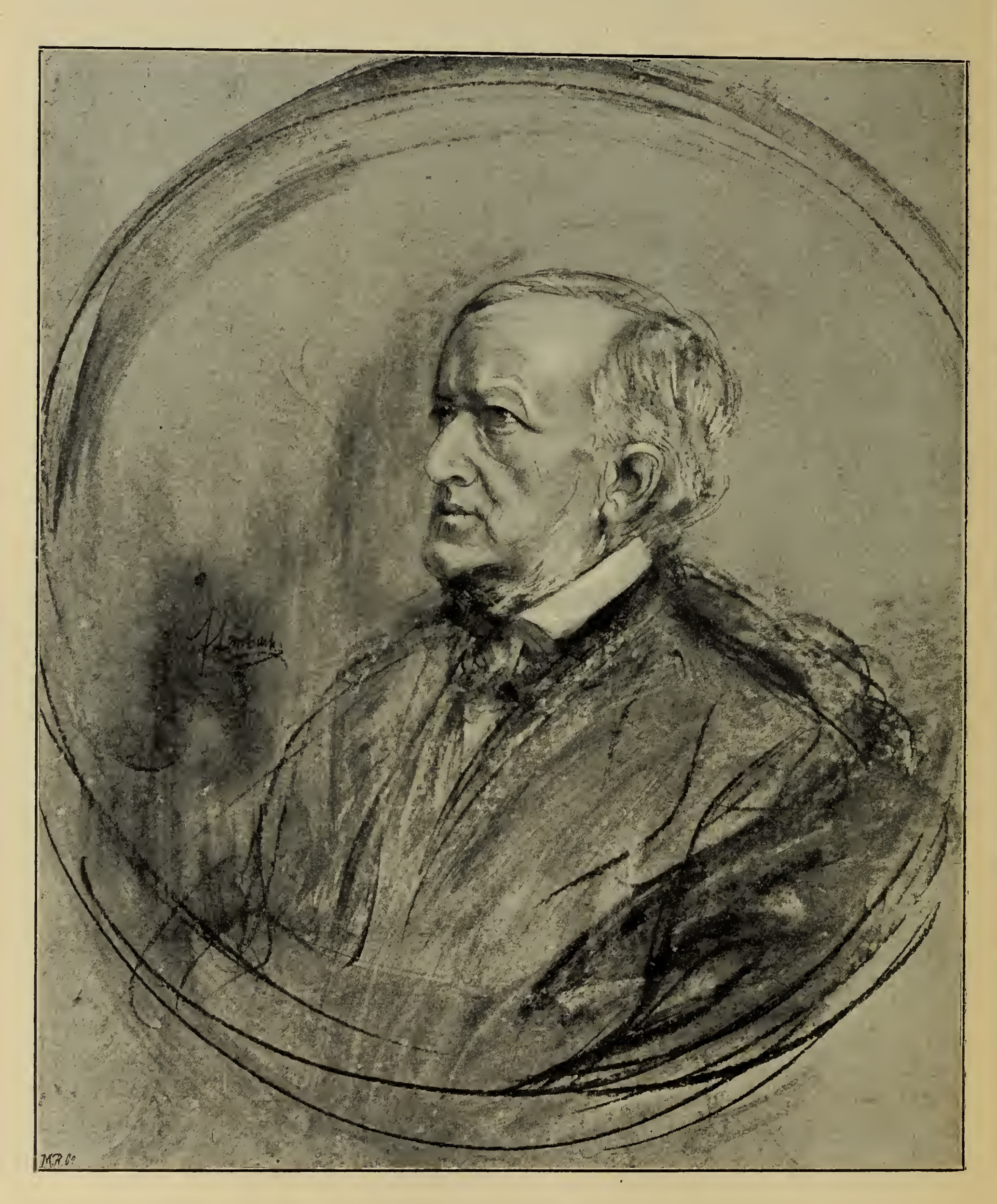


Abb. 13. Richard Wagner.

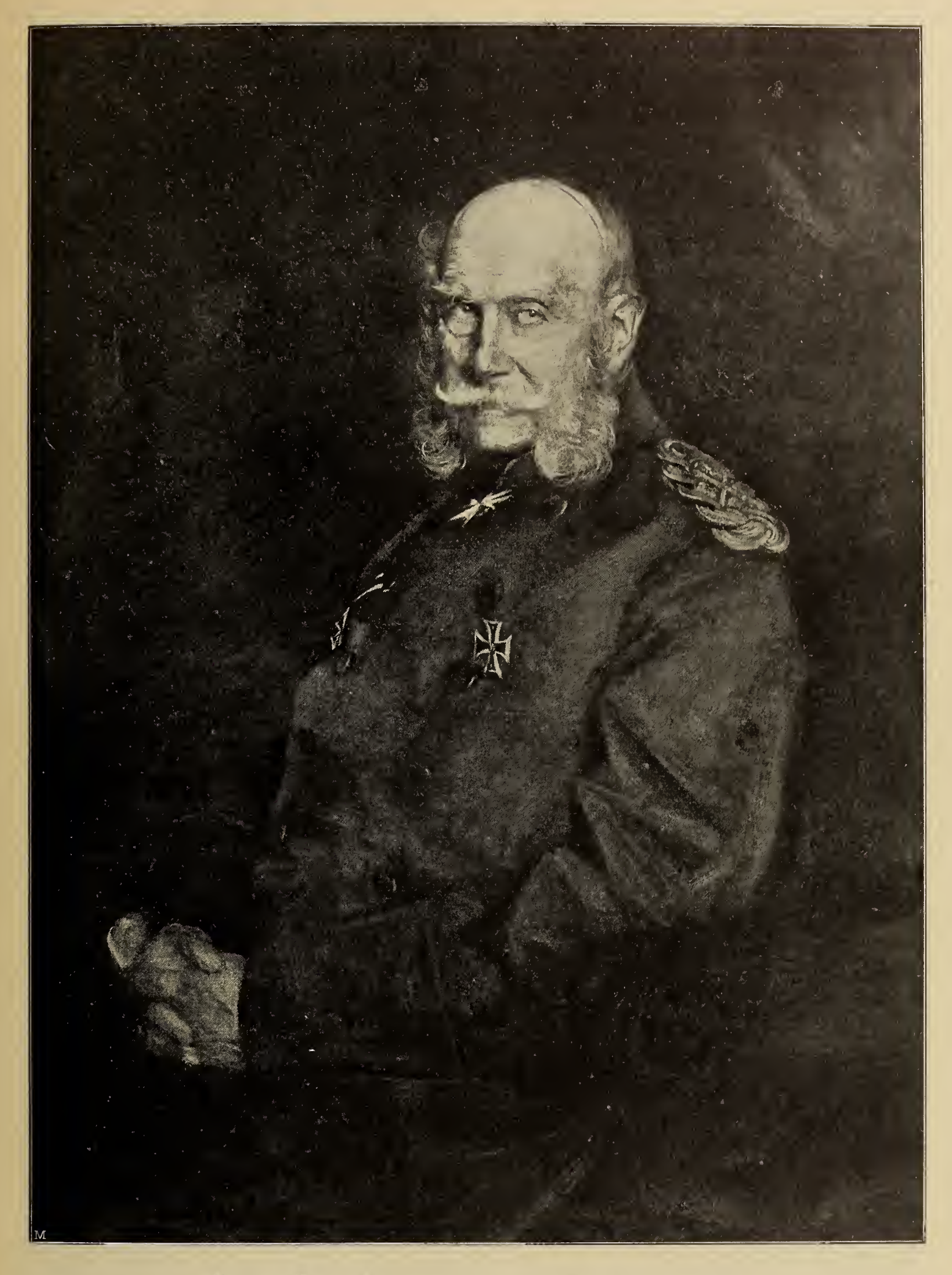


Abb. 14. Kaiser Wilhelm I. Im städtischen Museum zu Leipzig.

von Schrobenhausen bis München über Dachau neun Meilen betrug. Da es nur sehr langsame Fahrgelegenheiten gab und Lenbachs Geduld, vielleicht auch sein Geldbeutel zu ihrer Benutzung nicht langten, hat er den Weg unzählige Male zu Fuß, gewöhnlich in zehn Stunden, durchmessen, und dadurch bildete er sich zu einem Dauerläufer aus, der einen Wettlauf mit viel kräftigeren Männern, als er selber war, mit

Aussicht auf Erfolg aufnehmen konnte. Zumeist führte ihn die Liebe zu den alten Meistern nach München, bisweilen aber auch märsche nach München wurde er auch mit der neueren Kunst des Auslandes bekannt. Einmal steigt ihm in seinen Jugenderinne-

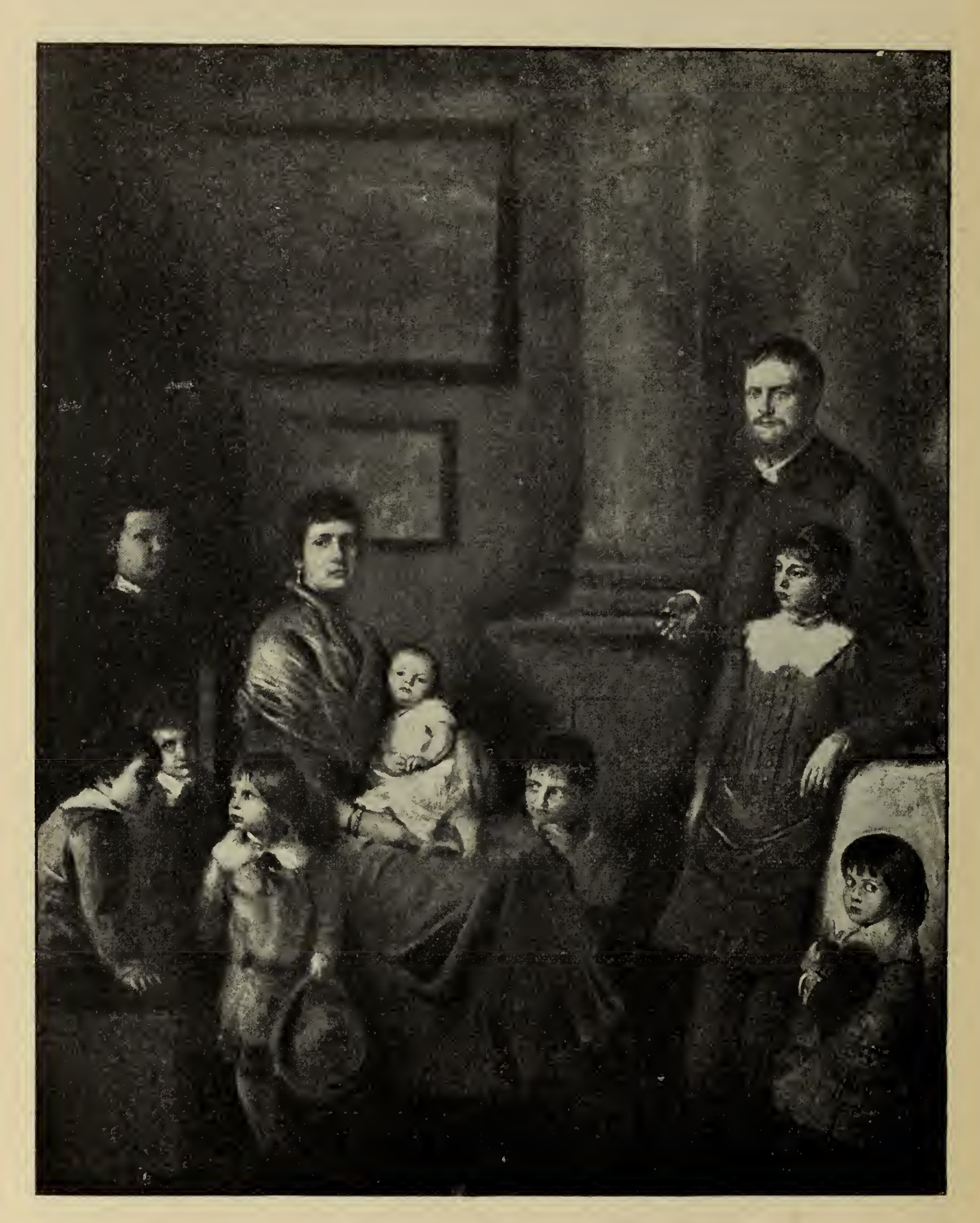


Abb. 15. Prinz Ludwig von Bayern und Familie (um 1882).

ein plötzlicher Mangel in seinem Farbenvorrat, dem er schneller durch persönliches Eingreifen, als durch die Bestellung mit der Post abhelfen konnte. Durch diese Fuß-

rungen auch der Gedanke an einen solchen fremdländischen Eindruck auf. „Ich malte damals auf dem Lande auch Hohlwege mit Bäumen, Tieren u. dergl. Die Sachen



Abb. 16. Generalfeldmarschall Graf von Moltke.

müssen etwa an Courbet erinnert haben. Was daran etwa Gutes gewesen sein mag, war ein gewisser Tonwert. Ich suchte jeden einzelnen Tonwechsel zu vertiefen, und das gab dann, wie ich glaube, den Bildern den Eindruck einer vertieften Natur und daher eine gewisse Verwandtschaft mit den alten Meistern, die sich ja durch dasselbe Bestreben von den neuen unterscheiden."

Auf einer dieser Wanderungen nach München brachte Lenbach auch einmal eine Anzahl seiner Studien mit und wurde aufgefordert, damit zu Piloty zu gehen, der den jungen Mann sehr wohlwollend aufnahm, seine Sachen lobte und ihn aufforderte, in seine Schule einzutreten. Lenbach folgte dieser Aufforderung, und er blieb auch anderthalb Jahre bei ihm, aber nur während der Wintermonate, da es ihn, sobald der Frühling hereinbrach, immer aufs Land, nach Schrobenhausen, zog. Es war im Jahre 1857, als ihn Piloty bei sich aufnahm, und bald malte er auch sein erstes wirkliches Bild: Landleute, die während der Erntezeit bei herannahendem Gewitter zu einer Kapelle flüchten (Abb. 1, jetzt im städtischen Museum zu Magdeburg). Heute merken wir diesem Bilde an jeder Figur, die zwar nach der Natur, aber doch nach dem gestellten und erst arrangierten Modell gemalt ist, an der sorgsam in schöne Falten gelegten Gewandung, den ausdrucksvollen Studienköpfen, vor allem aber an dem sammetweichen Gesamtton seine Herkunft aus der Schule Pilotys an. Trotzdem war es aber für einen erst Einundzwanzigjährigen der doch im wesentlichen alles sich selber verdankte, also eigentlich ein Autodidakt war, ein höchst achtungswertes Stück Arbeit. Als solches wurde es denn auch sofort anerkannt. Es erregte sogar, wie Pecht erzählt, der es damals bei seiner Ausstellung im Münchener Kunstverein sah, „Aufsehen durch die gänzlich neue, fast abstoßende Kühnheit und Ursprünglichkeit naturalistischer Mache". Wenn auch die Erfindung des Bildes nichts Neues bot und von Phantasie auch nicht viel zu merken war, über welchen Mangel seiner Begabung sich übrigens Lenbach selbst keiner Täuschung hingab, so offenbarte es dafür einen „ganz und gar eigentümlichen Farbensinn, welcher Töne in der Natur sah, auf seine Palette übertrug, die, so echt sie auch erschienen, doch bisher kein Mensch wahrgenommen, die alle Welt frappierten". Dieser erste Versuch fand aber nicht bloß die Anerkennung der Kritik, sondern, was für Lenbach um diese Zeit wichtiger war, einen Käufer, der 450 Gulden dafür zahlte. Da er zugleich ein Staatsstipendium von 500 Gulden erhielt, konnte er dem Ziele zustreben, das damals allen jungen Künstlern als das höchste galt und den meisten auch heute noch gilt, er konnte nach Italien, nach Rom ziehen. Es traf sich so günstig, daß auch Piloty eine Reise nach Rom vorhatte, um dort seine Studien für das große Bild „Nero nach dem Brande Roms" zu machen, und daß Lenbach seinen Lehrer begleiten durfte. Seine Mittel reichten gerade dazu hin, um die Kosten der Reise und eines zweimonatigen Aufenthaltes in Rom zu bestreiten.

Obwohl man damals die ganze Reise mit der Post und später mit dem Vetturino machte, wurden unterwegs nur wenige Stationen gemacht. So blieben die Reisenden in Verona nur einen Tag; aber in dieser kurzen Zeit fand Lenbach doch Gelegenheit, an einem uralten, überaus „stimmungsvollen" Kirchlein seinen malerischen Sinn zu befriedigen. Ein zweiter Aufenthalt wurde in Florenz genommen, wo die Galerien, wie vorauszusehen war, einen gewaltigen Eindruck auf den jungen Mann machten, der damals schon mit leidenschaftlicher Liebe an den alten Meistern hing, obwohl er nur erst verhältnismäßig wenig von ihnen gesehen hatte. „Der Mensch ist eben wie ein Brennmaterial; er muß entzündet werden, sei es durch andere Menschen oder durch Kunstwerke." Piloty, der doch auch seine ersten Lehrjahre in der Alten Pinakothek in München durchgemacht hatte, interessierte sich während dieser Reise weniger für die alte Kunst, weil er nur an die Studien zu seinem Nero dachte. Überhaupt fühlte sich Lenbach, wie er selbst bekennt, trotz der Liebenswürdigkeit und Ritterlichkeit seines Wesens nicht ganz geheuer in seiner Gesellschaft. Piloty verlangte immer von ihm, er sollte ein Bild malen. Unter „Bild" verstand er aber nicht etwa jedes beliebige Bild, gleichviel welchen Inhalts, sondern ein Historienbild großen Stils, wie Piloty sie damals nur noch malte. Der Meister war zuletzt ebenso einseitig geworden wie sein großer Vorgänger Cornelius, für den

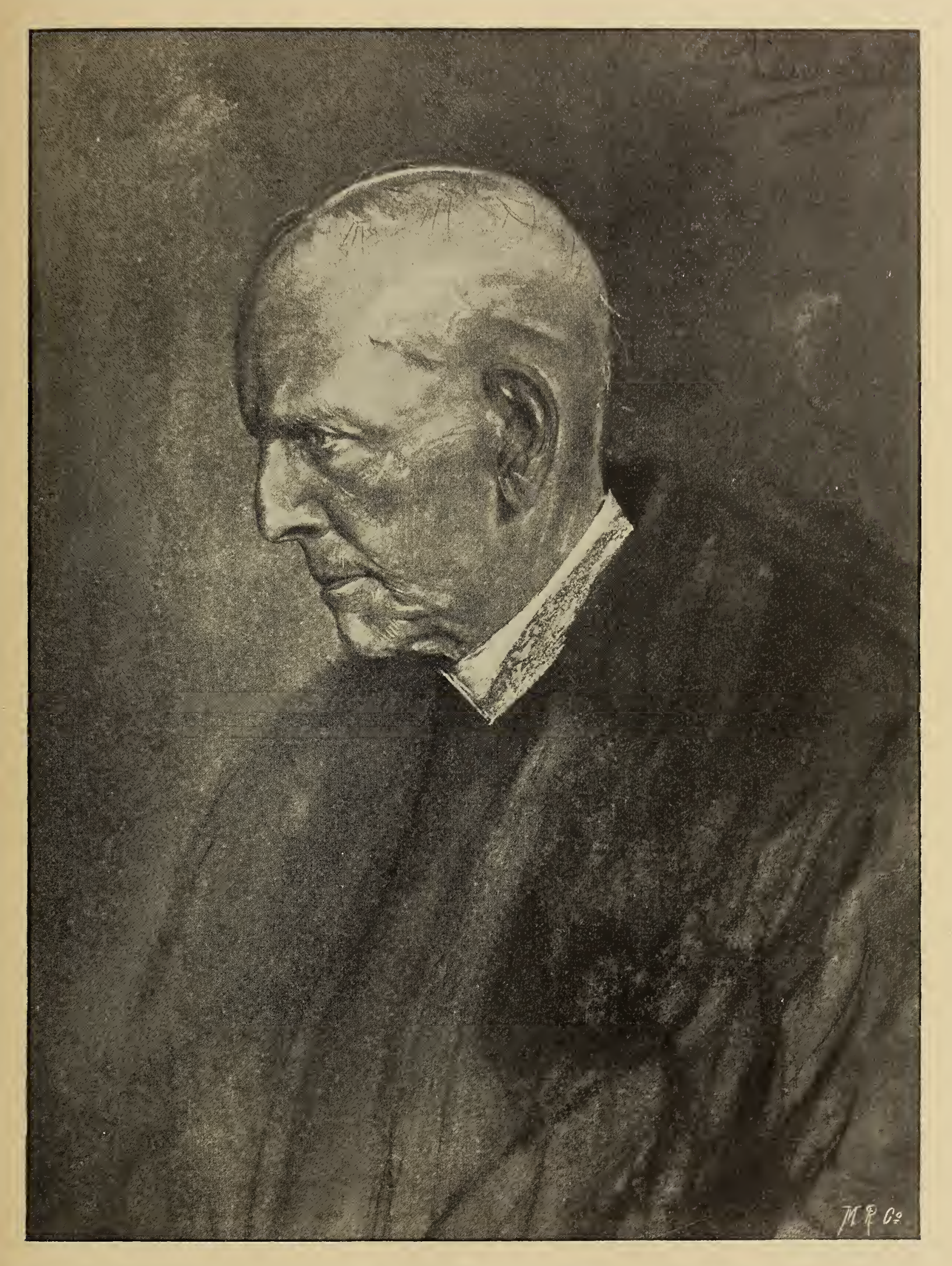


Abb. 17. Graf Moltke (1888).

es außer der Monumental- und Geschichtsmalerei, wie er sie betrieb, nichts weiter gab.

In Rom, wo Lenbach mit Piloty zusammen zwei Monate verweilte, geriet er nach seinem eigenen Geständnis in eine Art von Sonnenfanatismus hinein. Er konnte sich nicht genug an der Beobachtung der Wirkungen des Sonnenlichtes im Freien thun, und außerdem war es für ihn, der damals das Wort Natur auf seine Fahne geschrieben hatte, angenehm, im Freien herumzulungern und immer nach der Natur zu arbeiten. Erst später hat er dann eingesehen, daß darin die Gefahr lag, „alles Augenmaß zu verlieren“. Vielleicht hat Lenbach diese überaus feine Beobachtung erst gemacht, als bei uns die von Frankreich eingeführte Freilichtmalerei zu grassieren begann und ihre Jünger sofort in den Fehler verfielen, einerseits das Unwichtigste und Gleichgültigste in übernatürlicher Größe darzustellen, andererseits in der Wiedergabe der grellsten Effekte heißen Sonnenlichtes es der Meisterin Natur selber gleich thun zu wollen.

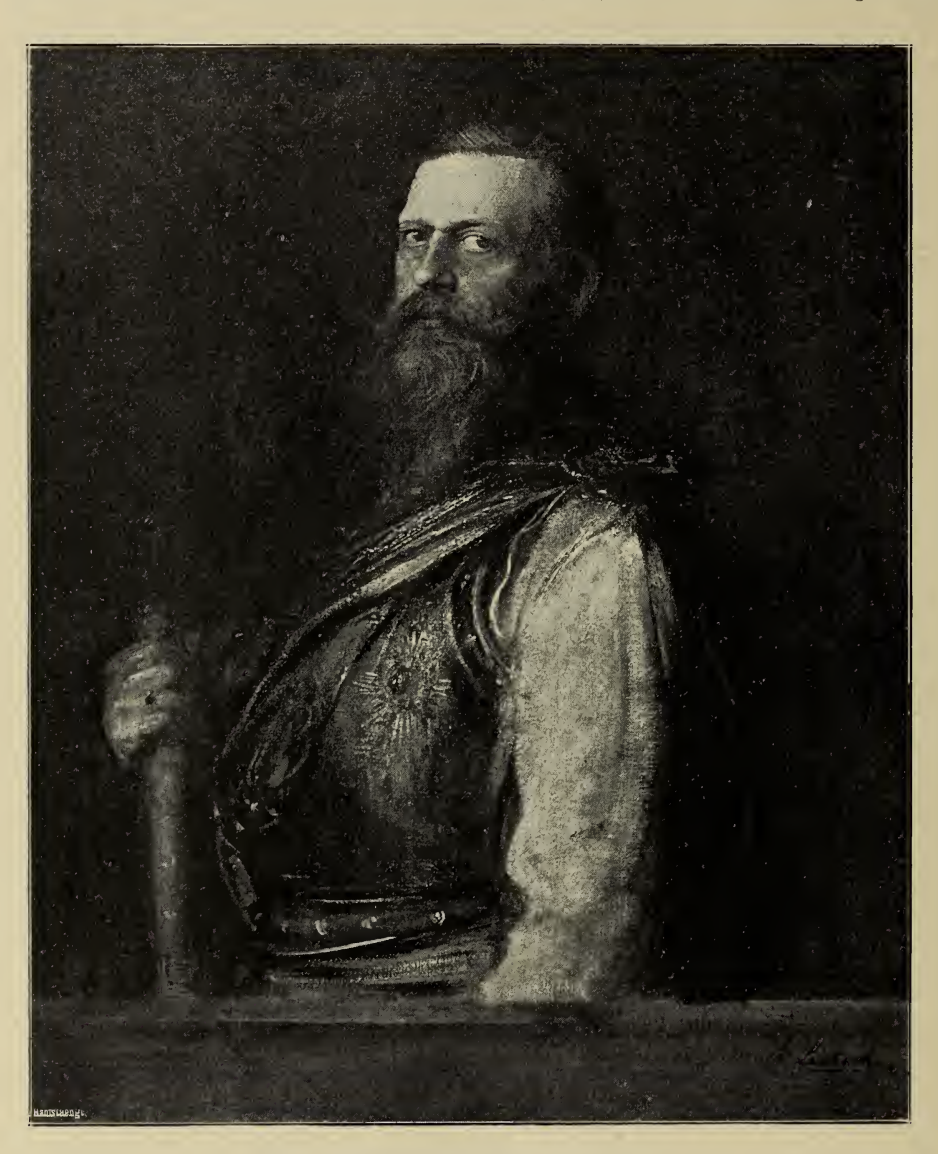


Abb. 18. Kaiser Friedrich als Kronprinz.

Mit Recht verurteilt Lenbach jene Mißgriffe wie diese aussichtslosen Versuche. „Die Alten haben das Augenmaß nie verloren,“ sagt er über solche Bestrebungen, „sie haben die Natur beherrscht und sind nie ihre Sklaven gewesen. Sie nahmen aus der Natur nur, was sich für die Zwecke der Malerei verwenden ließ, was durch die Malerei darstellbar war. Wie wollen wir auch Licht malen? Unsere Palette ist ja beschränkt, das ‚Kremserweiß‘ ist da unser Licht. Die Alten haben nur die Mittel der geistreichsten Erfahrung angewendet, um den Effekt von Licht hervorzubringen. Sie erfanden eine Skala, in welche sie die Effekte der Natur und deren Steigerungen übersetzten. Als



Abb. 19. Kaiserin Friedrich als Kronprinzessin.

junger Mensch glaubt man, man könne alles darstellen; erst später lernt man durch die Kunst, durch das Vorbild der Meister, sich zu beschränken, und da findet man denn, bogens mit reicher Staffage (Abb. 2, im Museum zu Preßburg). Er hatte noch das Glück, das Forum und seine Umgebung in jenem malerischen Kleide zu sehen, das der



Abb. 20. Die Prinzessinnen Viktoria, Sophie und Margarete von Preußen (1880).

daß auf der von ihnen aufgestellten Skala auch eine Menge von Effekten erreichbar sind."

Das Hauptergebnis dieser Natur- und Sonnenlichtstudien Lenbachs waren die Vorarbeiten zu einer Darstellung des Titus- klassischen Trümmerstätte den Namen „Campo vaccino" eingetragen hatte. Noch war es nicht das Objekt archäologischer Ausgrabungen geworden, die es schließlich dahin gebracht haben, daß es heute nackt und bloß,

eines jeden poetischen Reizes entkleidet, wie ein trauriges anatomisches Präparat vor unseren Augen liegt. Was die Wissenschaft damit an sicherer Erkenntnis gewonnen hat, hat die Kunst für immer verloren. Damals sah Lenbach noch die Campagnolen in ihren farbigen Trachten, Männer, Weiber und Kinder, mit Büffeln, Eseln, Ziegen und hohen Planwagen durch den Konstantins- und Titusbogen auf das Forum ziehen, um sich dort unter den Bäumen zu lagern und Vieh und andere Erzeugnisse feilzubieten. Einen solchen Zug von Campagnolen ließ er in der Morgenfrühe, aber doch schon bei heißem Sonnenlicht, wie man an dem scharfen Schlagschatten an der Wölbung bemerkt, durch den Titusbogen ziehen. Während er die einzelnen Studien „begeistert, ja fanatisch“ nach der Natur malte, nahm er sich aber doch noch die Zeit, ab und zu seine „geliebten Museumsgefangenen“, die Werke der Giorgione, Tizian, Velazquez u. a. zu besuchen, die er im geheimen als seine Heiligen anbetete, obwohl er sich dabei wegen seines „Naturalismus“ wie ein Verbrecher vorkam, der sich dunkel bewußt war, daß er auf unrechten Wegen wandelte. Als das Höchste galt ihm schon damals Tizian, der ihn „durch seine Ruhe, durch seine idyllische, paradiesische Herrlichkeit entzückte“.



Abb. 21. Gräfin von Wolkenstein (1874).

Das Bild mit dem Titusbogen malte er erst in der Schule Pilotys in München

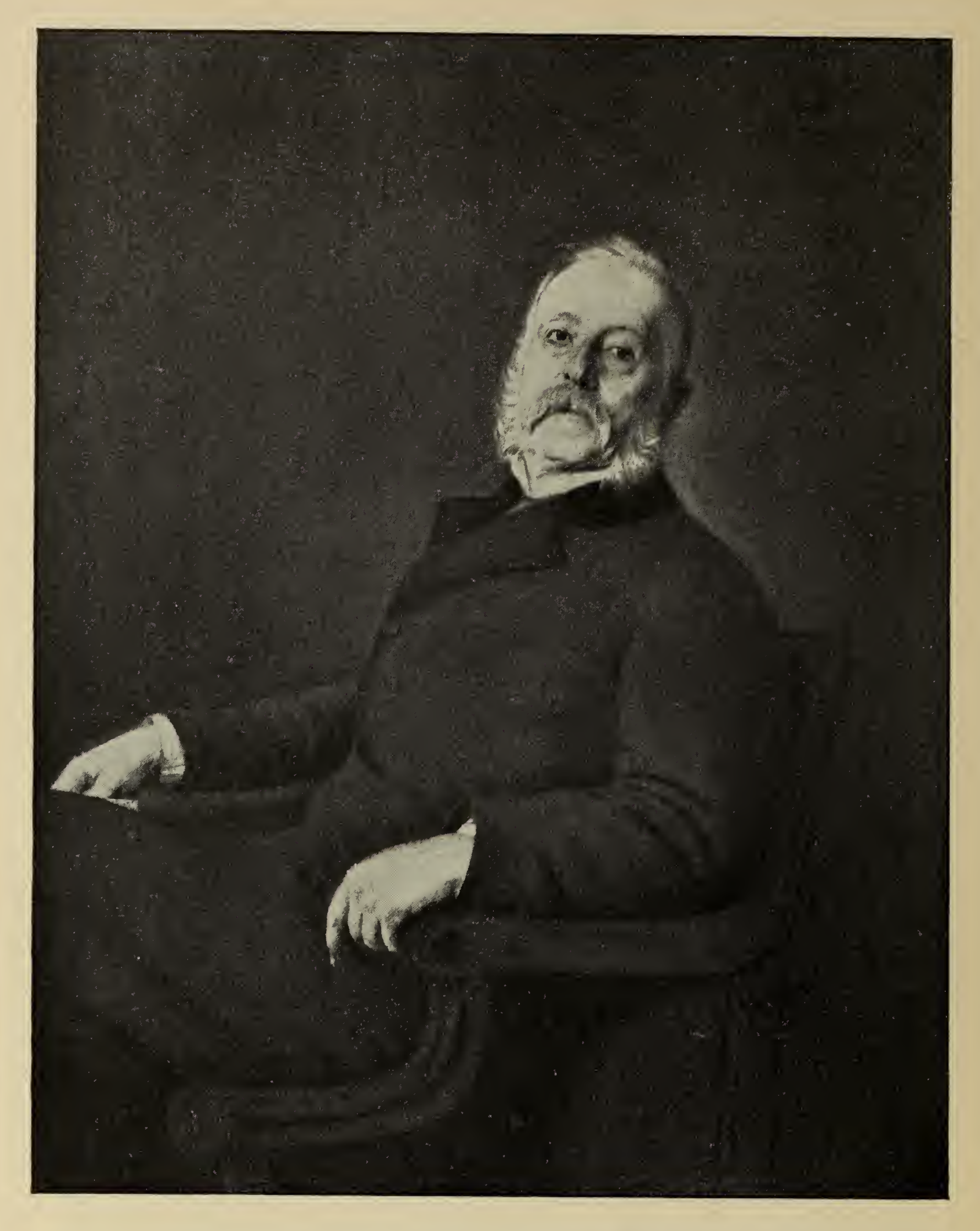


Abb. 22. Marco Minghetti (1885). In der königl. Gemäldegalerie in Dresden.

fertig, nachdem er über Livorno und Genua heimgekehrt war. Zeitweilig unterbrach er aber die Arbeit in München, weil er für die Straßenjungen auf seinem Bilde, die auf dem Abhang der antiken Straße in der Sonne faulenzen und die „ganz bronzefarbige Beine“ haben mußten, Natur brauchte. Er ging zu seinem Freunde Hofner nach Aresing und suchte sich dort Bauernjungen aus, die er jedoch erst „braun brennen“ mußte. Es gelang ihm, sie durch Geldgeschenke zu bewegen, daß sie tagelang in der Sonne herumlagen, „bis ihnen die Haut abging und sie endlich die gewünschte braune Färbung erhielten“.

Der Erfolg des also zustande gebrachten

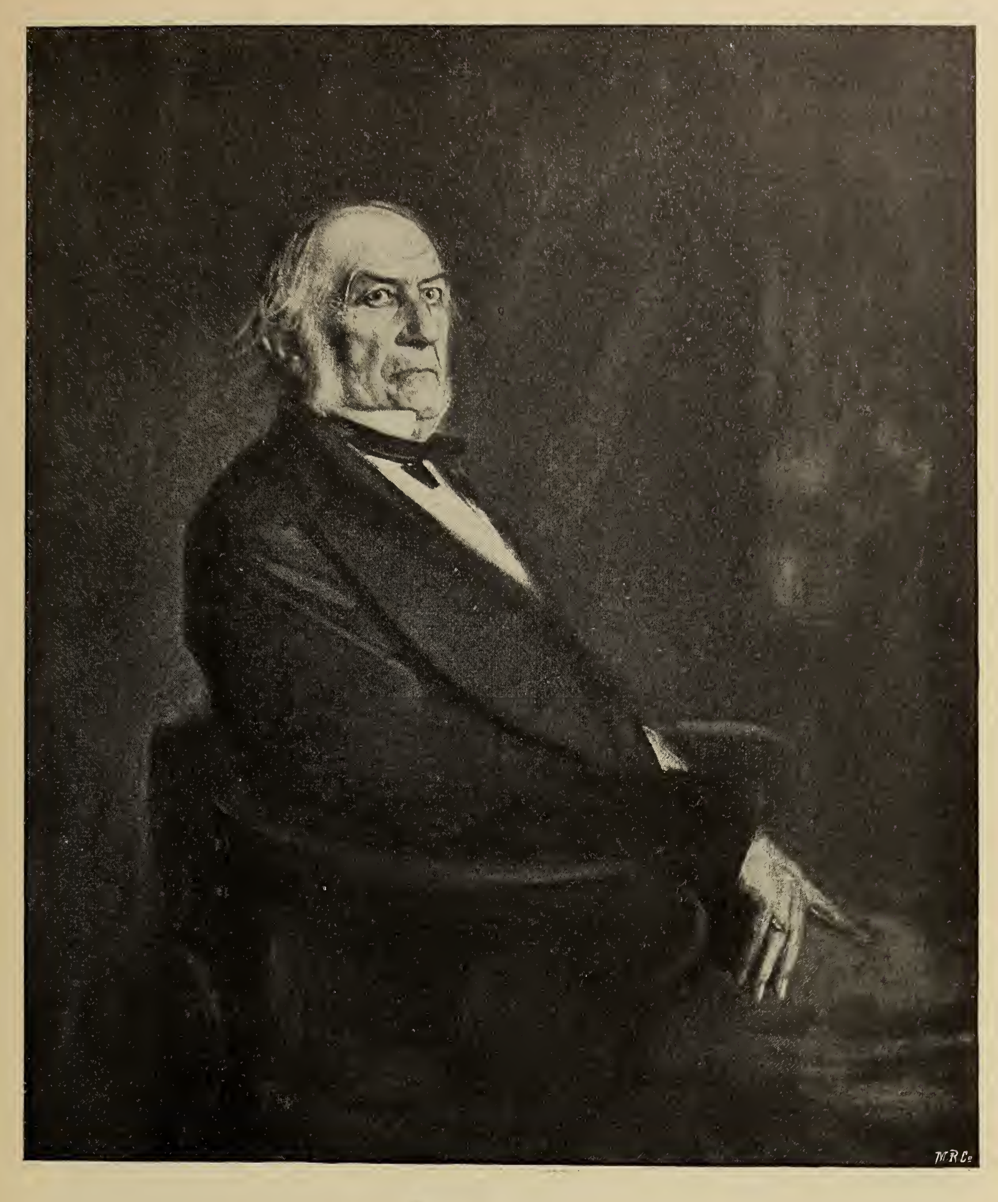


Abb. 23. Gladstone.

Bildes entsprach denn auch vollkommen den darauf verwendeten Mühen. Friedrich Pecht erzählt davon in seiner trefflichen Charakteristik des Künstlers als Augen- und Ohrenzeuge. Bisher war es üblich gewesen, römische Ruinen nur in jener kleinlichen, bunten, süßlichen und körperlosen Malerei darzustellen, wie sie bis zum Auftreten Pilotys und seiner Schüler in ganz Deutschland geherrscht hatte. „Mit dieser herkömmlichen Romantik und ihrer süßduftenden Färbung brach nun das Bild des jungen Realisten in einer für die zahmen Räume des Kunstvereins wahrhaft unerhörten Weise, indem es mit bewunderungswürdiger Energie den grandiosen Ernst südlicher Natur wie ihre wunderbare Plastik wiedergab und so mit den einfachsten Mitteln ganz den Eindruck jener düster erhabenenen Trauer hervorbrachte, den das Forum in der brennen-

den Sonnenglut eines heißen Mittags, wenn die bleierne Atmosphäre des Sirocco erdrückend auf uns lastet, mit ihren eintönig grauen und braunen Tinten und schwarzen

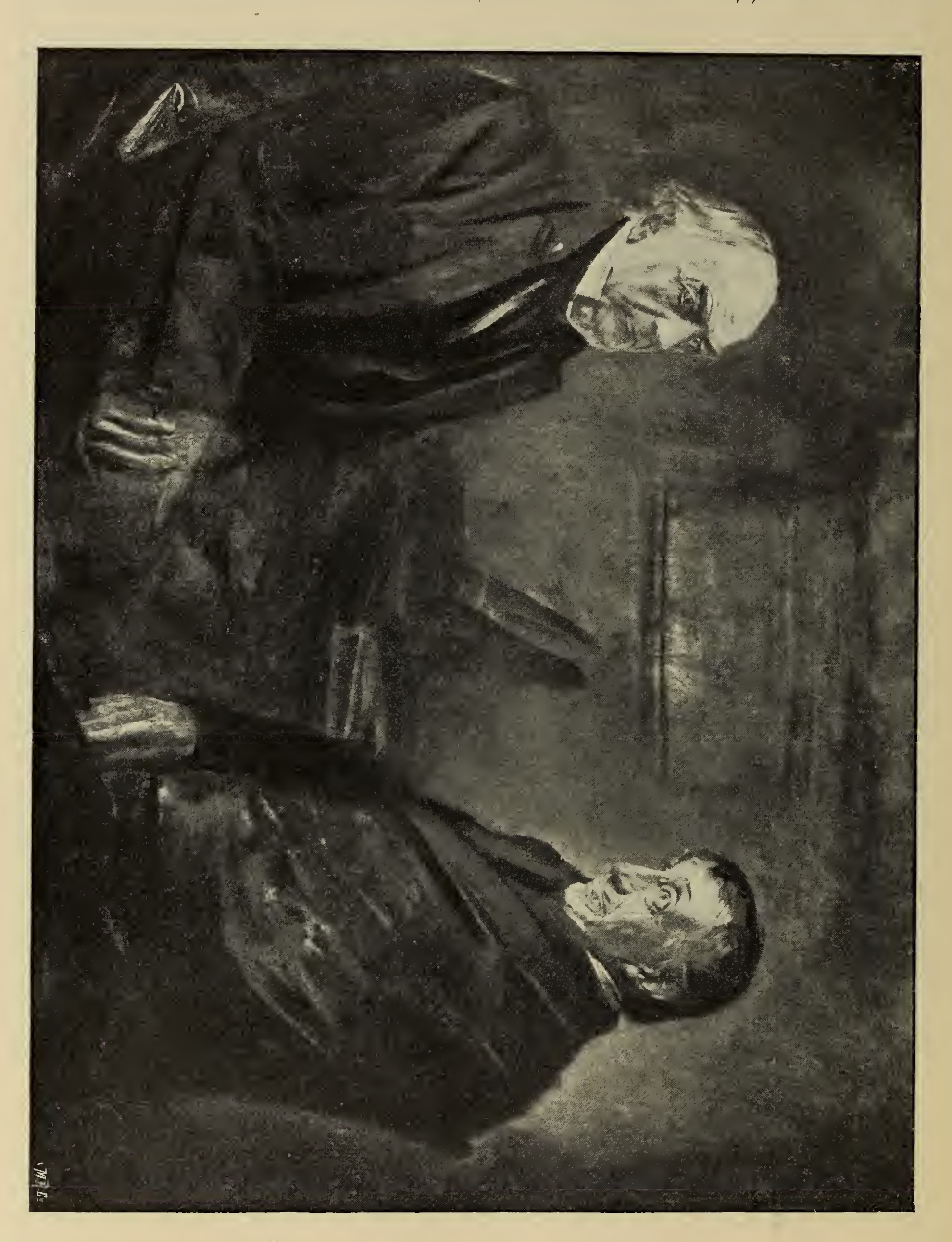


Abb. 24. Gladstone und Döllinger.

Schatten hervorbringt . . ." Darum rief „dieses unerhörte Auftreten des packendsten Naturalismus ein wahres Erdbeben in der Münchener Kunstwelt hervor, noch ärger schier, als dies kurz zuvor im Bereich der Historienmalerei Pilotys Seni vor Wallensteins Leiche gethan." Lenbachs Gegner unter den Künstlern warfen ihm sogar vor, er male mit Kot und schattiere mit Tinte.

Aus der liebevollen Beschäftigung mit den Bauernjungen in Aresing erwuchsen noch mehrere Bilder. Eines davon, das einen auf dem Rücken in der Sonne liegenden Hirtenknaben darstellt, hängt in der Schack-

schen Gemäldegalerie in München (1860, Abb. 3). Graf Schack preist es in dem geistvollen Buche, worin er die Entstehung seiner Gemäldesammlung nach seinen Erinnerungen und Aufzeichnungen geschildert hat, als ein besonderes Glück, daß er dieses flächliche Beschauer wird besonders die naturgetreue Wiedergabe der Wirklichkeit bewundern. Doch die erste nähere Betrachtung ergibt sogleich, daß der Jüngling, der dies in seiner Art einzige Bild schuf, schon damals weit über den gewöhnlichen Realis-

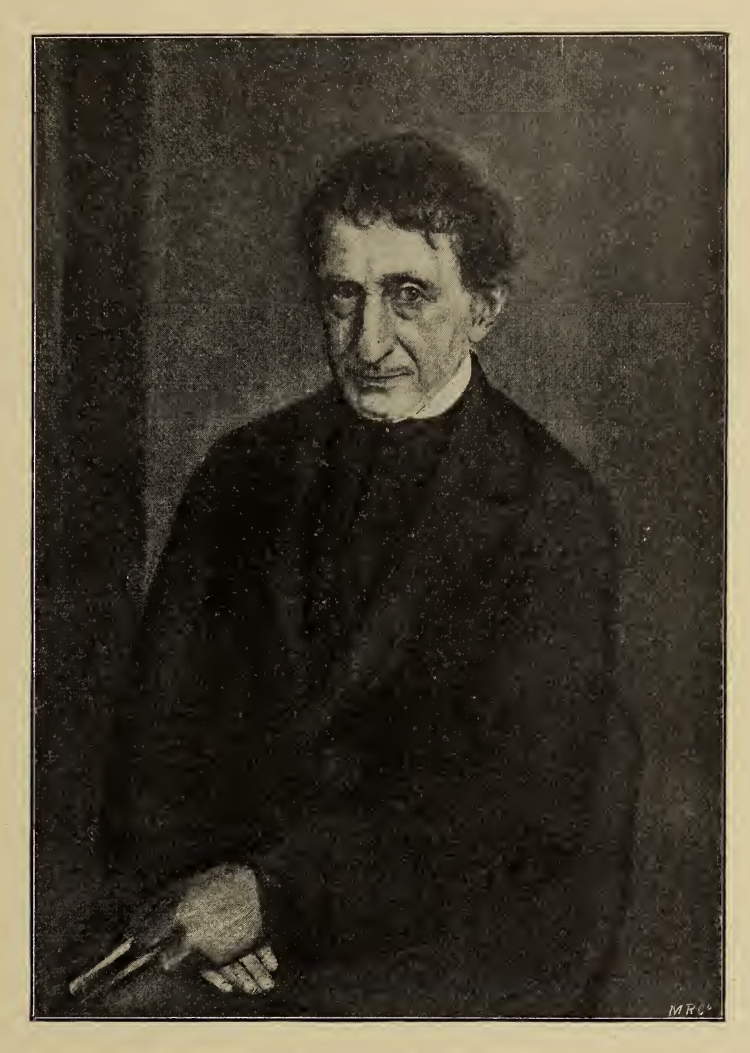


Abb. 25. Ignaz Döllinger.

Bild an sich gebracht hat, weil andere Gemälde als Bildnisse aus Lenbachs frühester Zeit äußerst selten sind. Er hat auch mit feinem Empfinden herausgemerkt, daß es sich von dem persönlichen Realismus, in dem sich Lenbach zu jener Zeit noch selbst befangen fühlte, bereits unterschied. „Es ist in realistischer Weise gemalt, und der ober-

mus hinaus war. Wie ist das Leben und Weben der Natur an einem glühenden Sommermittage, das Wimmeln und Sichbewegen in Gräsern und Kräutern hier aufgefaßt; wie das Tote und Seelenlose hier lebendig gemacht und vergeistigt! Wir glauben den sengenden Brand, die blendende Glut der Sonne zu sehen und zu fühlen, möchten uns mit

dem Knaben, der sich in göttlicher Faulheit dahinstreckt, an den Mittagsstrahlen durchwärmen lassen! Kaum hat Murillo Schöneres in dieser Art hervorgebracht." Auch die Porträtstudie nach einem Bauern oder ländlichen Handwerker (Abb. 4) scheint dieser Zeit anzugehören.

Lenbach betrachtete jedoch schon damals diese Genrebilder und Studien als beiläufige Werke. Sein Hauptaugenmerk war bereits zu jener Zeit auf die Bildnismalerei gerichtet, weil er erkannt hatte, daß er nur für diesen Zweig der Kunst Talent besäße. Mit dem ersten Bildnis, das er ausstellte, dem eines bekannten Münchener Arztes, rief er aber einen fast noch größeren Sturm her-

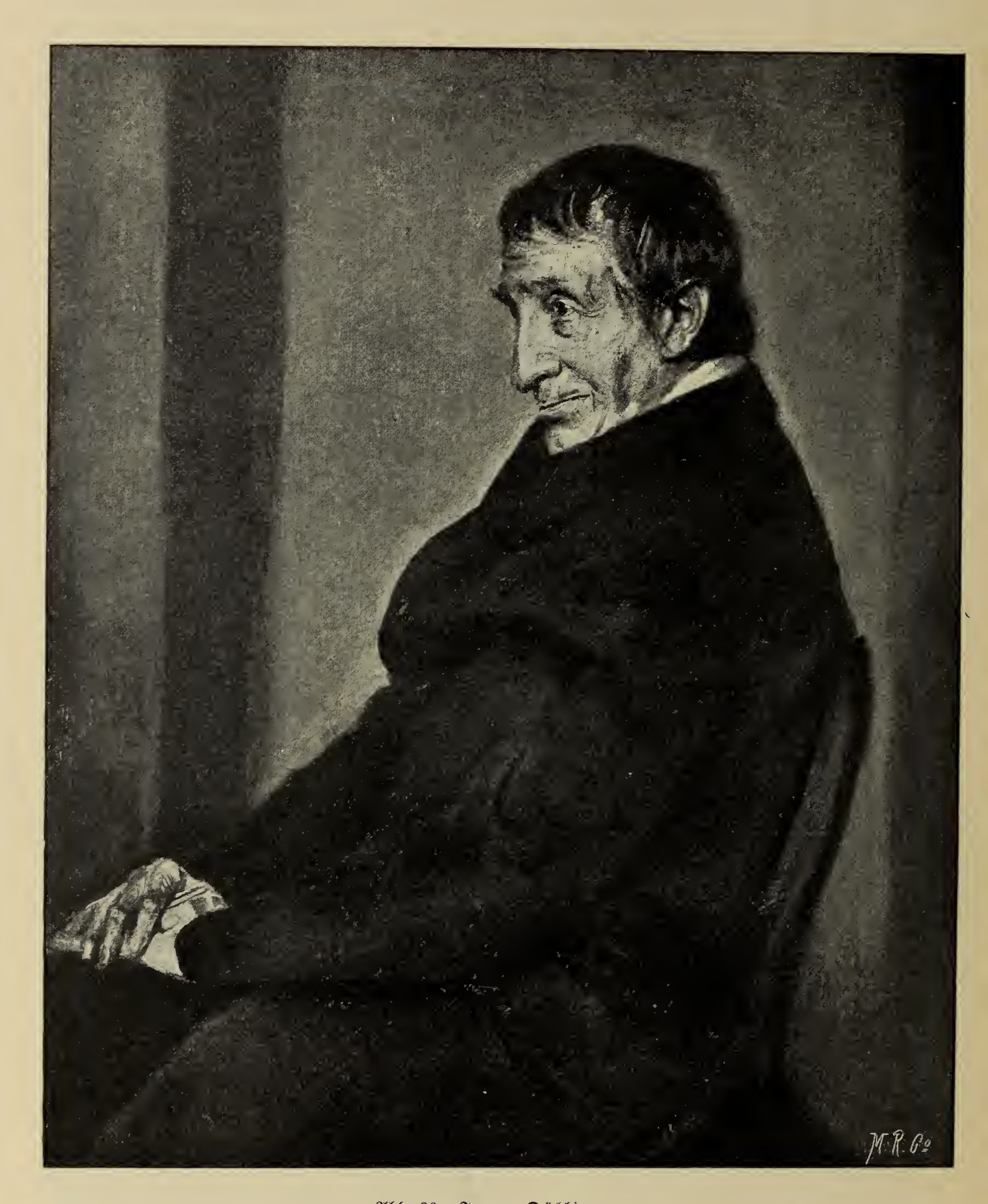


Abb. 26. Ignaz Döllinger.

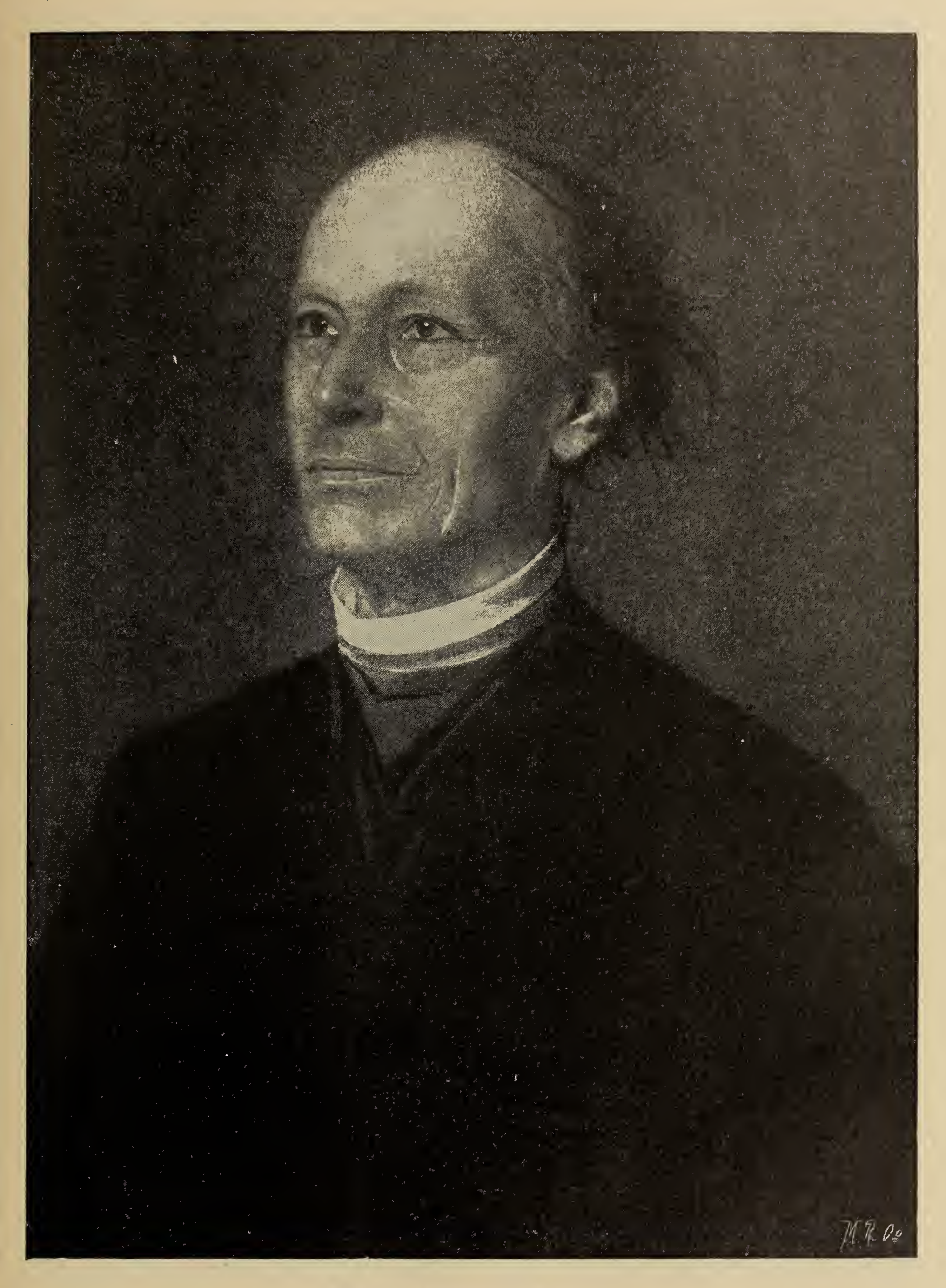


Abb. 27. Bischof Stroßmayer.

vor als mit dem Titusbogen. Das Publikum und selbst die Künstler waren für die Art realistischer Bildnismalerei, wie sie Lenbach als höchstes Ziel vor Augen schwebte, noch lange nicht reif. Bildnismalerei war damals noch ungefähr gleichbedeutend mit Schönfärberei. In München hatte zu jener Zeit immer noch die von Josef Karl Stieler begründete Richtung der Porträtmalerei die Oberhand. Ein Schüler Gérards, hatte Stieler die glatte Eleganz und Charakterlosigkeit, die theatralische Pose und die süßliche Färbung des Franzosen nach München verpflanzt und damit den Beifall der Könige Max I. und Ludwig I. in so hohem Grade errungen, daß er sich über drei Jahrzehnte lang unerschütterlich in der Gunst der Aristokratie und des großen Publikums erhielt, dem seine Art schwächlicher Idealisierung, die im Lichte unnahbarer Vornehmheit erschien, über alle Maßen gefiel. Es ist bekannt, was Stieler aus den Charakterköpfen eines Goethe, eines Beethoven, eines Schelling u. a. gemacht hat, wie er alles Persönliche und Individuelle, jeden Funken lebendigen Geistes aus ihnen herausgeblasen und das Charakteristische einem falschen Ideal von Größe und Erhabenheit geopfert hat. Vollends in fade, widerliche Schmeichelei artete eine solche Auffassung der Natur bei Damenbildnissen aus, wofür die berühmte Galerie weiblicher Schönheiten ein bezeichnendes Beispiel ist. Sein Schüler Winterhalter und dessen Schüler Albert Gräfle, die ebenfalls im Fahrwasser der Franzosen segelten, steigerten diese Art von Naturanschauung noch, und zu letzterem, der sich 1852 in München niedergelassen und dort eine Malerschule begründet hatte, war, wie wir oben gesehen haben, auch Lenbach in Beziehungen getreten, ohne jedoch mehr von ihm empfangen zu haben, als einen Einblick in die französische Technik.

Es ist begreiflich, daß nach einer solchen Erziehung des Münchener Publikums der rücksichtslose Realismus Lenbachs wie eine Freventhat verabscheut wurde. Das „Geschrei über die Frechheit“, die er auf jenem Bildnis an den Tag gelegt hatte, in dem er nach den Worten Pechts „ein fast photographisches Auge bewährte, die Persönlichkeit schmucklos nüchtern, aber mit dem stärksten Lebensgefühl, der größten Unbefangenheit und zugleich mit einer unerhörten plastischen Energie und stofflichen Wahrheit wiedergab“, war unter den Künstlern womöglich noch ärger, als bei der Ausstellung des Bildes mit dem Titusbogen. Rembrandt war damals sein malerisches Ideal; aber das Publikum konnte sich an diese Helldunkelmalerei nicht gewöhnen, so oft Lenbach auch weitere Versuche machte. Man gab schließlich zwar zu, daß Lenbach ein Genie sei, aber mit der Einschränkung, daß er abscheulich male. Zuletzt hatte er Not, „nur jemand zu finden, der sich dazu hergab, mit brauner Sauce übergossen und, als Rembrandt dem Publikum serviert, ein Gegenstand vierwöchentlichen Abscheus für das ganze Kunstvereinspublikum zu werden; von Honorar war ohnehin kaum die Rede“.

Um diese Zeit lernte ihn Pecht, der sich seiner als Kunstkritiker in der Presse mit Eifer und Wärme angenommen hatte, auch persönlich kennen, und das Bild, das er von ihm entwirft, beweist, daß die eigenartige, durch und durch aus sich selbst erwachsene und auf sich selbst gestellte Persönlichkeit Lenbachs in ihren wesentlichen Charakterzügen schon damals voll und rund herausgearbeitet war. „Mit seinen nichts weniger als zuvorkommenden Manieren machte dieser, unter zwei ungeheueren Brillengläsern seltsam durchdringend hervorblitzende und doch so nachdenkliche Blick des geistvollen, braunen Mephistopheles auf schlanker, elastischer Figur, das schlichte, unscheinbare, stolzbescheiden ablehnende und doch kühn selbstbewußte Wesen, die ganze gleichgültige und wegwerfende Art der Dialektik des jungen Mannes einen augenblicklichen Eindruck. Man sah, daß er weder an sich, noch an der Gegenwart irgend ein Genügen fand, es war die vollste Unbefriedigung einer idealen, das Höchste von sich und der Welt verlangenden Natur in ihm; arm wie eine Kirchenmaus, hätte er doch das Geschenk eines Königreichs mit derselben Gleichgültigkeit angenommen wie abgelehnt. Der fascinierende Einfluß dieses entschiedenen Charakters, jener natürlichen Vornehmheit, die mit seltener Selbstbeherrschung immer kühl und gelassen, niemals aufgeregt oder leidenschaftlich erschien und der man dennoch die innere Glut bei der äußeren Kälte anfühlte, empfanden andere sogar mehr als ich. So Paul Heyse, der, hochgebildet und von der vollendetsten Salonfähigkeit, doch alsbald

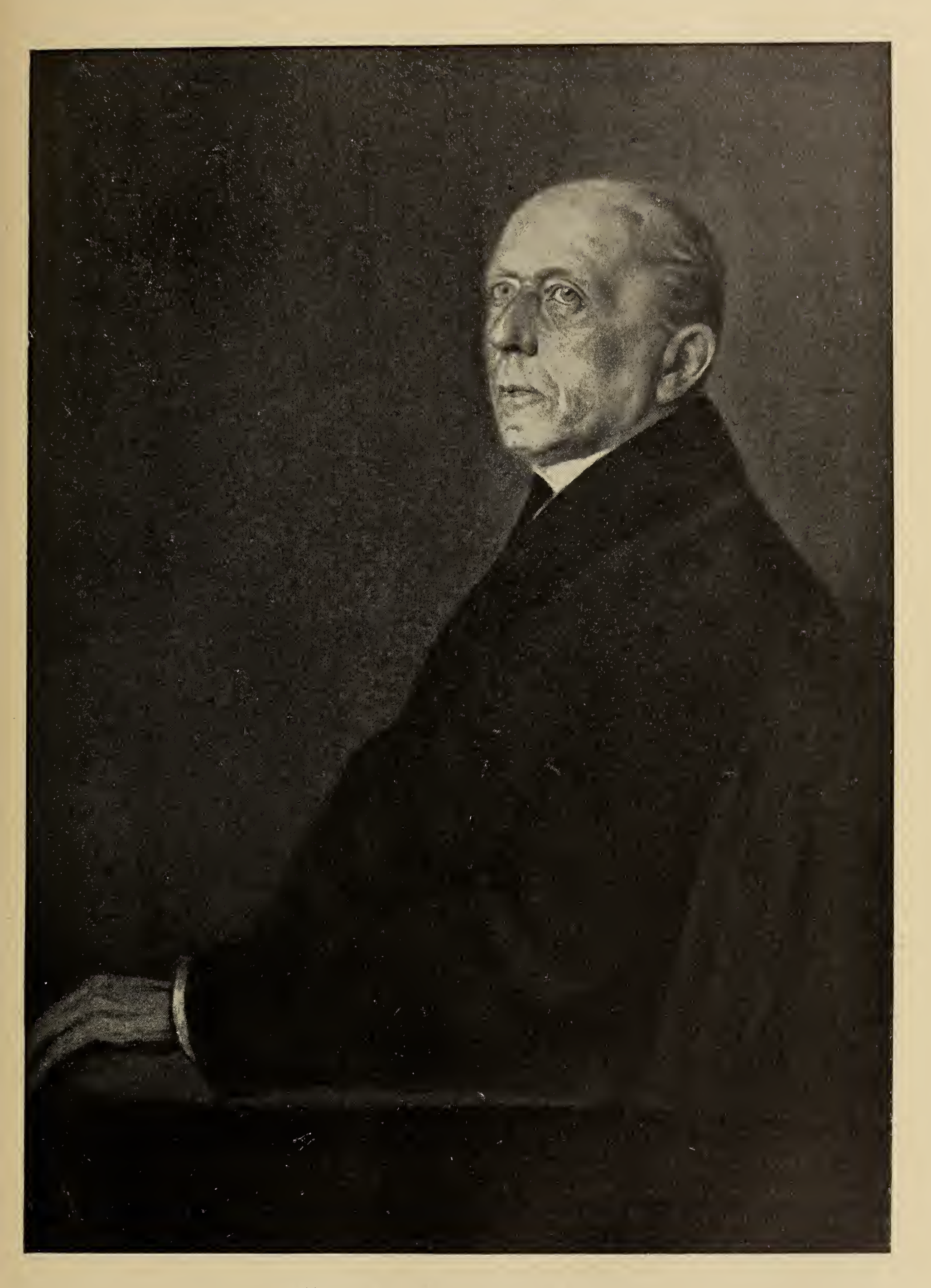


Abb. 28. Staatsminister von Delbrück.

eine lebhafte Sympathie für diesen merkwürdigen Altbayer empfand und ihm ein wahrer aufopfernder Freund geblieben ist."

Für die echte und wahre Künstlernatur im Menschen besaß Paul Heyse, der in seiner eigenen, sauberen Kunst, in ihrer bis aufs äußerste gefeilten und geglätteten formalen Durchbildung das gerade Widerspiel von Lenbach ist, einen feinen Instinkt. Er war auch der erste gewesen, der in München die eigentümliche Bedeutung und Größe Böcklins erkannt und den Künstler, der 1856 auf gut Glück mit seiner Familie aus Rom nach München gekommen war und bald in die bitterste Not geriet, nach Kräften gefördert und empfohlen hatte. Nach längerer Abwesenheit war Böcklin 1860 wiederum nach München gekommen, und damals bildeten sich auch zwischen ihm und Lenbach die ersten näheren Beziehungen, deren Denkmal ein in diesem Jahre von Böcklin gemaltes Brustbild Lenbachs ist, das durchaus der obigen Charakteristik Pechts entspricht. Diese Beziehungen sollten sich bald zu inniger Freundschaft steigern, da beide einen Ruf als Lehrer an die neugegründete Kunstschule in Weimar erhielten, die der Großherzog von Sachsen 1860 unter der Leitung des Landschaftsmalers Grafen Stanislaus von Kalckreuth eröffnen wollte. Der junge, außerhalb Münchens noch völlig unbekannte Lenbach verdankte diese Auszeichnung der Empfehlung seines Lehrers Piloty. Lenbach weilte gerade wieder auf dem Lande, in Aresing bei seinem Freunde Hofner, als Piloty ihm einen Brief sandte mit der Weisung, sofort zu ihm nach München zu kommen. Da für Lenbachs Wißbegier die Beförderung mit dem Stellwagen zu langwierig war, machte er sich unverweilt nach alter Gewohnheit zu Fuß auf den Weg, den er schon so oft durchmessen hatte.

Als die Freunde in Weimar angekommen waren, stellte es sich heraus, daß die neue Kunstschule erst in einigen Wochen eröffnet werden konnte, weil die innere Einrichtung noch nicht vollendet war. Zur Entschädigung fanden sie in Weimar in dem aus Berlin berufenen, mit Lenbach gleichalterigen Reinhold Begas einen geistes- und gesinnungsverwandten Genossen. Alle drei waren über die engeren Grenzen ihrer Heimat noch wenig oder gar nicht bekannt geworden; um so hochfliegender waren ihre Pläne, und um so ungestörter durch das Gewicht der Anforderungen des realen Lebens konnten sie ihre Luftschlösser bauen. Wie Lenbach erzählt, vertrieben sie sich einstweilen damit die Zeit, daß sie Tag für Tag zusammensaßen und über die Kunst im allgemeinen und ihre Bestrebungen im besondern „spekulierten und disputierten", und daneben strichen sie in den schönen Umgebungen von Weimar und Jena umher, um sich an der herrlichen Natur und an anderen guten Gaben Gottes, die sie zumeist in Wirtshäusern fanden, zu erfreuen. Eines Tages entdeckten Böcklin und Lenbach auf ihren Streifereien bei einem Wirt einen vortrefflichen französischen Rotwein, eine in einem thüringischen Dorfwirtshaus gewiß seltene Erscheinung, die auch von den beiden „strebsamen Malern", wie Lenbach launig berichtet, nach Gebühr gewürdigt wurde. In drei oder vier Tagen hatten sie den aus 70 Flaschen bestehenden Vorrat vollständig ausgetrunken.

Den frohen Festen folgten aber später viele sauere Wochen. Mit dem idealen Gedanken, der den edelen Großherzog Karl Alexander zur Gründung einer Kunstschule auf dem durch Goethe und Schiller geweihten Boden bewogen hatte, wollten sich die bürgerlichen oder vielmehr spießbürgerlichen Verhältnisse der kleinen thüringischen Residenz nicht vertragen. Freiheit der Bewegung inmitten aller Stände der Bevölkerung, ein beständiger Wechsel in der Fülle der Eindrücke, ein lebhafter Verkehr von fremden Künstlern, die etwas Neues zu zeigen haben, und von Kunstfreunden, die etwas kaufen wollen — das sind die hauptsächlichsten, aber noch nicht alle Bedingungen, die eine freie Künstlerseele bloß zum Leben braucht. Zu einem Wachsen und Gedeihen ist noch manches andere nötig, vor allem ein hochherziger Mäcen, der jeder künstlerischen Individualität mit Zartgefühl entgegenkommt und dabei immer einen offenen Geldbeutel hat. So vielen Künstlern konnte der Großherzog nicht Mäcen zu gleicher Zeit sein; außer den Lehrern für seine Kunstschule hatte er auch noch den greisen Bonaventura Genelli nach Weimar berufen, ohne jede Verpflichtung zu einem Amt, nur um diesem großen Idealisten einen sorglosen Lebensabend zu bereiten.

Die drei Freunde empfanden denn auch

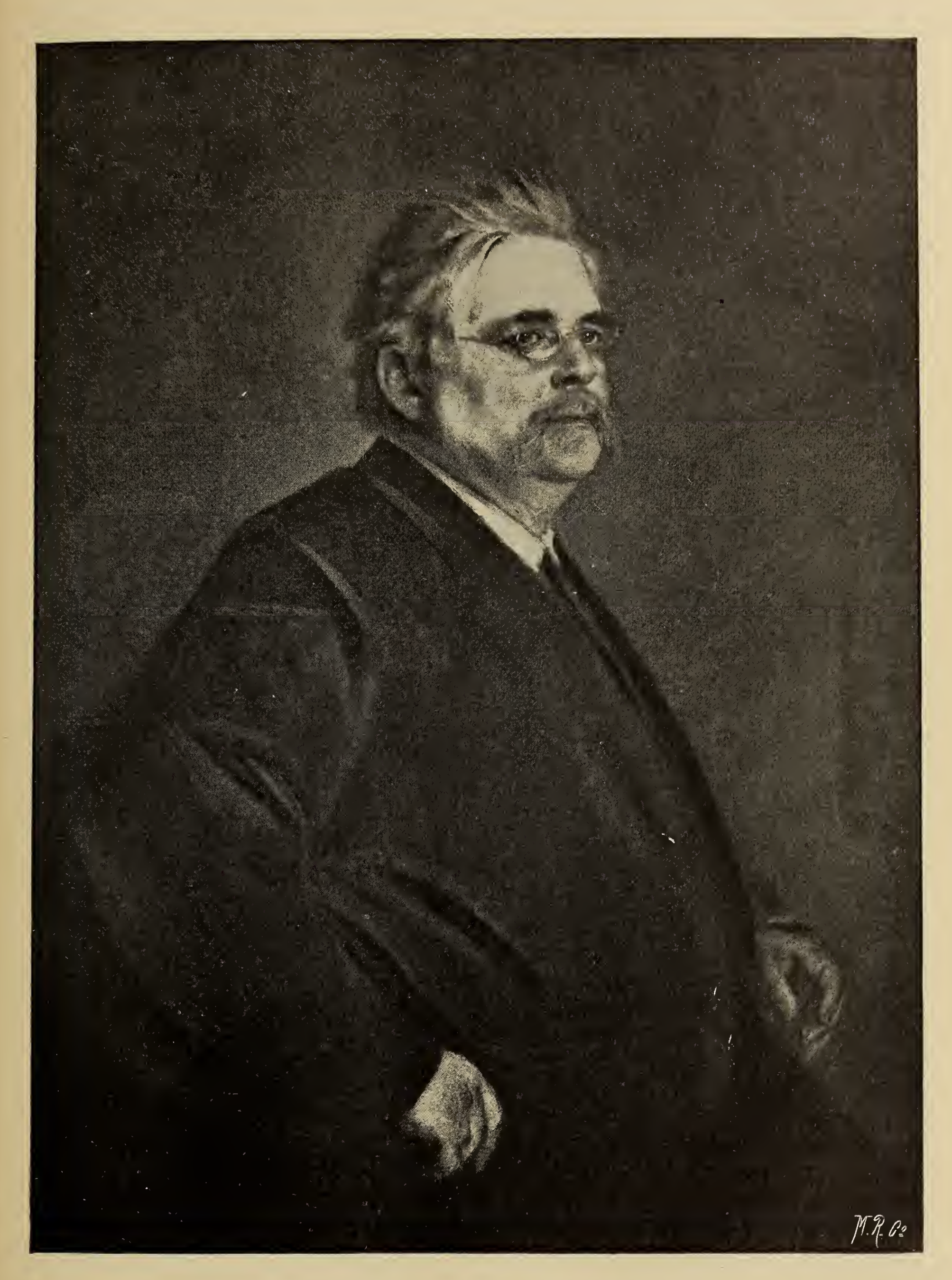


Abb. 29. von Riedel, bayerischer Finanzminister.

bald ein Gefühl großer Unbehaglichkeit: keiner hielt es länger als zwei Jahre lang aus, und wenn man seit jener Zeit die spätere Geschichte der Weimarer Kunstschule verfolgt, wenn man das beständige Kommen und Gehen der berufenen Lehrer berücksichtigt, wird man den drei jungen Feuerköpfen, die sich heute in dem bedächtigen Alter von 62 bis 71 Jahren bewegen, das Zeugnis nicht versagen können, daß sie in jener Zeit, wo die Kunstschule in Weimar erst aus sehr ursprünglichen Verhältnissen ins Leben trat, eine viel größere Geduld und Entsagungskraft bewiesen haben, als manche von den Grauköpfen, die in den siebziger und achtziger Jahren nach Weimar berufen wurden, aber schon nach wenigen Monaten den Mut verloren und schnell schieden oder sich schließlich den Verhältnissen fügten, weil ihnen ihre Kunst keine besseren Aussichten mehr bot.

Lenbach war der erste von den drei Freunden, der sich aus der Kunsteinsamkeit in Weimar losmachte. Schon nach anderthalb Jahren ging er wieder nach München zurück. Der Künstler in ihm hatte in Weimar nichts gewonnen; aber er nahm doch etwas für sein ganzes Leben mit hinaus, die innige Freundschaft mit Böcklin und Begas. Dafür liegen freilich, was Lenbach betrifft, nur äußere Zeugnisse in den Bildnissen vor, die er nach Böcklin und Begas zur Zeit jener Jugendfreundschaft und in späteren Jahren gemalt hat, als die Zufälle des Lebens die gereiften Männer wieder zusammenführten. In ihrer Kunst haben sich die drei Freunde nicht merklich beeinflußt. Böcklin, der ältere, hat von keinem von beiden etwas angenommen. In der Auffassung des Bildnisses waren Böcklin und Lenbach sogar von vornherein verschiedener Meinung, die sich später zu schroffen Gegensätzen zuspitzte. Eigentlich hat nur Begas von beiden etwas empfangen: von Böcklin die Neigung zu den Naturgöttern der Griechen, dem bocksfüßigen Volk und seiner Sippschaft von Nymphen und Bacchantinnen, von Lenbach die koloristische Technik, denn Begas pflegt neben der Bildhauerkunst die Malerei, besonders die Bildnismalerei, und in dieser folgt er seit jenen Tagen in Weimar noch heut der goldigbraunen Art, die Lenbach zwar von Rembrandt erlernt, aber für unsere Zeit wieder von Grund aus erneuert hat. Zur Erinnerung an jenen in Weimar geschlossenen Freundschaftsbund schalten wir, dem weiteren Entwickelungsgang Lenbachs weit voraufgreifend, schon an dieser Stelle zwei Bildnisse von Böcklin (Abb. 5) und Begas (Abb. 6) ein. Beide zeigen die Dargestellten wie den Darsteller auf der Höhe ihrer Kunst. Als Lenbach seinen Freund Böcklin 1874 in München malte, erfaßte er ihn gerade in einem glücklichen Moment. Der ruhelose Mann hatte vor einigen Jahren abermals seinen Wohnsitz in München genommen, und er durfte mit Stolz auf die inzwischen errungenen Erfolge blicken, namentlich auf die herrlichen Bilder, die er seit 1862, wo er wieder nach Rom zurückgekehrt war, dort und später in Florenz für die Galerie des Grafen von Schack gemalt hatte. Außer ihm hatte er noch andere Freunde in München gefunden, die seine Kunst vollauf zu würdigen wußten, und stolzes Selbstbewußtsein spricht denn auch aus den männlich ernsten Zügen, aus den hellaufleuchtenden, scharf in die Ferne spähenden Augen, die Lenbach auf seiner nur flüchtigen Porträtskizze in wahrhaft faszinierender Kraft lebendig gemacht hat. Während Böcklin auch in jener Zeit noch oft hin und her schwankte, noch herumexperimentierte und mit allerlei Problemen rang, hatte Lenbach damals bereits jenen Scharfblick in der Erforschung der menschlichen Seele und jene unvergleichliche Meisterschaft in der Wiedergabe des menschlichen Auges in Momenten, wo die Seele sich zur höchsten Kraftäußerung, zur höchsten Begeisterung aufschwingt, errungen, die seine Ausnahmestellung in der Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts begründet haben. Um die Bedeutung dieses Bildnisses des schweizerischen Meisters in vollem Umfange zu ermessen, braucht man es nur mit einem fast gleichzeitig entstandenen Selbstporträt Böcklins, dem 1872 gemalten Brustbild mit dem geigenden Tod zu vergleichen. Danach erscheint der Bildnismaler Böcklin neben Lenbach wie ein nüchterner Chronist neben dem von Gott beseelten Sänger eines Heldengedichts. Obwohl Böcklin kein Bildnismaler von innerem Beruf war, glaubte er dennoch für die Porträtmalerei Talent zu besitzen, und er hatte sich über sie auch bereits feste Theorien gebildet, als Lenbach in Weimar Gelegenheit fand, mit ihm auch darüber zu disputieren. Da stellte sich denn bald

Abb. 30. Bismarck-Studien.

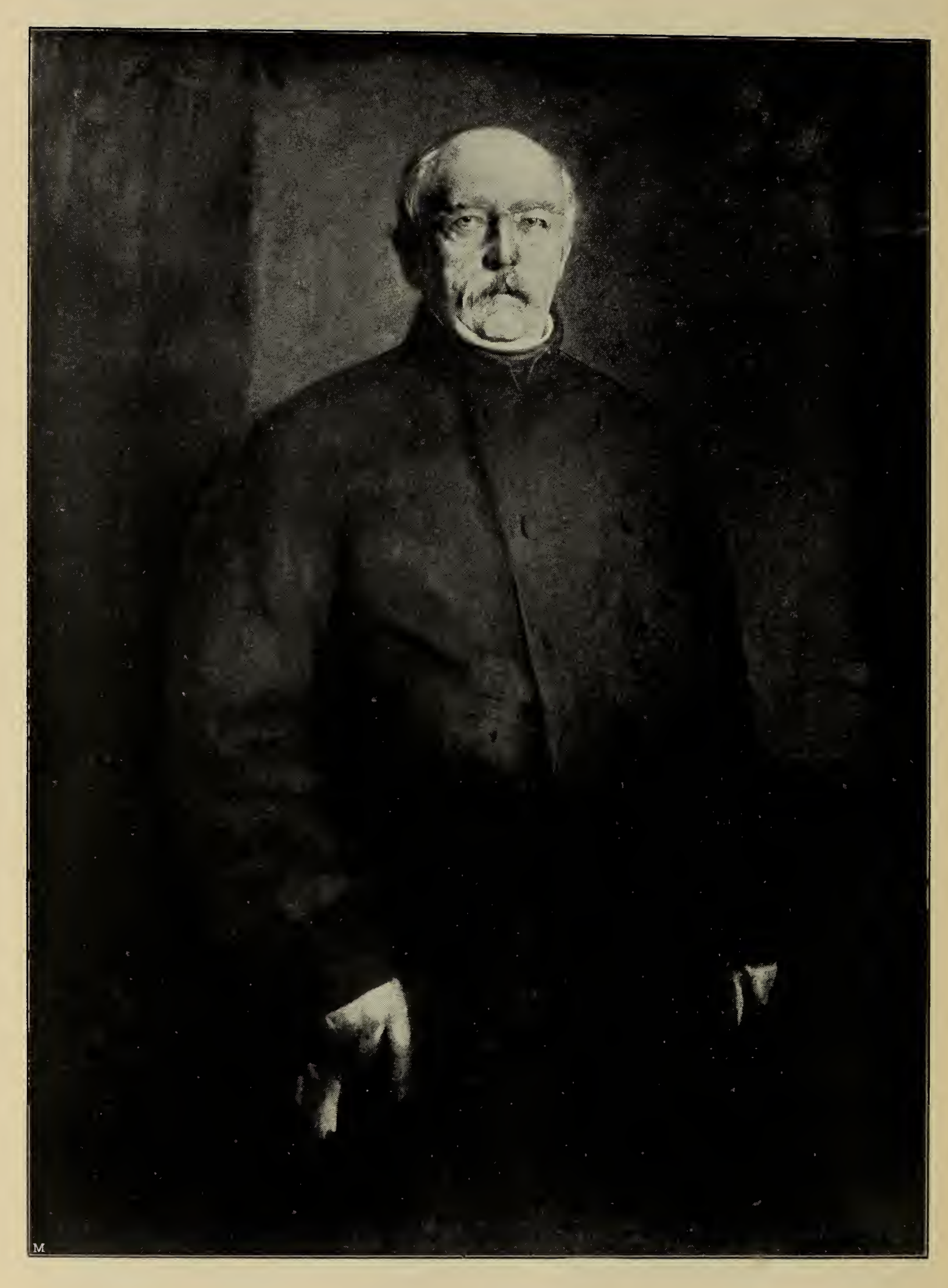


Abb. 31. Fürst Bismarck.
Im städtischen Museum zu Leipzig.

heraus, daß beide grundverschiedener Meinung waren und daß ihre künstlerischen Grundsätze schon damals weit auseinander gingen. Lenbach hat in jüngster Zeit selbst etwas von diesem Zwiespalt berichtet. Danach verfocht Böcklin die Ansicht, „daß man zum Beispiel bei dem Bildnis eines jungen duell abheben, und so wird auch jede Art von Bildnis als eine individuelle Erscheinung zur Geltung kommen, wenn es sich von einem grauen Hintergrunde abhebt. Sehe ich dieselbe Blume gegen das Licht, so wird sie sofort konventionell, sie wird eine Blume im allgemeinen. Beim Bildnis

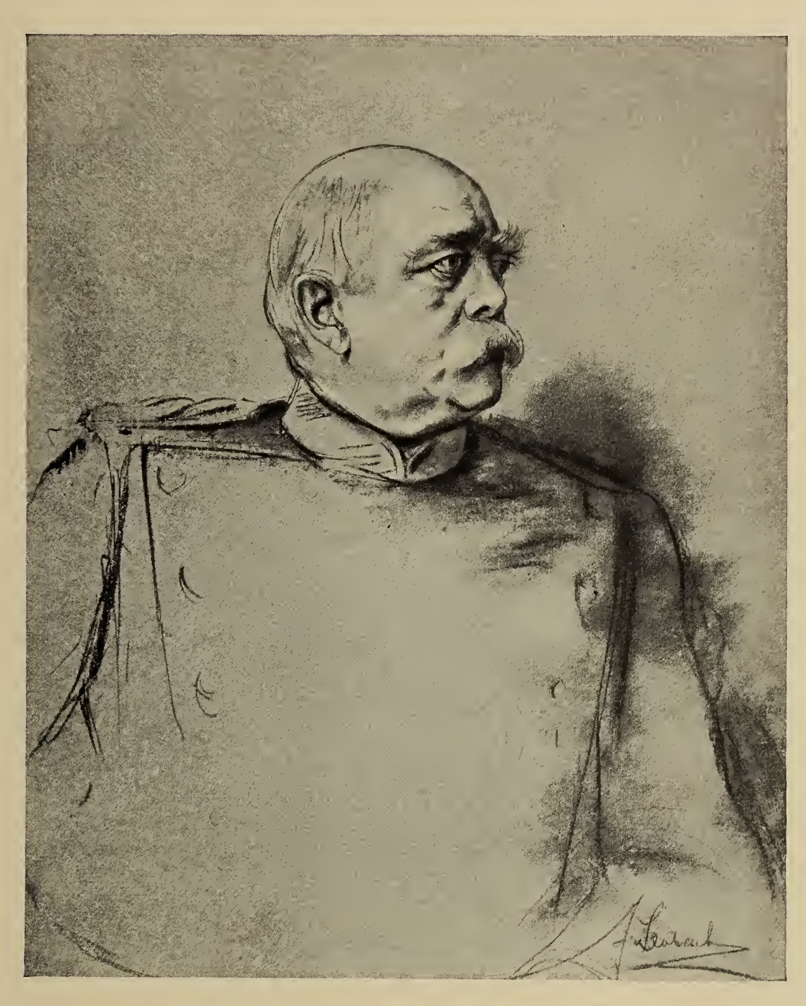


Abb. 32. Fürst Bismarck. Nach einer Zeichnung.

Mädchens von vornherein sehen müsse, daß es sich um ein solches handle". Schon seine Kleidung müsse darum in der Farbe des Frühlings dargestellt werden. Lenbach wollte dagegen von einer solchen Symbolik nichts wissen und vertrat dafür das Recht der Individualität, wofür er als Beispiel eine Blume wählte. „Auf einen grauen Grund gemalt, wird sie sich davon individuell abheben" handelt es sich ja darum, daß es gerade dieses bestimmtes Mädchen ist und kein anderes. In diesem Kampfe zwischen der symbolischen und der individuellen Anschauung hat Böcklin sein Leben zugebracht, und ich meinerseits habe Jahre dazu gebraucht, mich aus dieser Anschauung in meine eigene hinüberzuretten." Der Nothelfer bei diesem Rettungswerk war ihm Rubens, der seiner

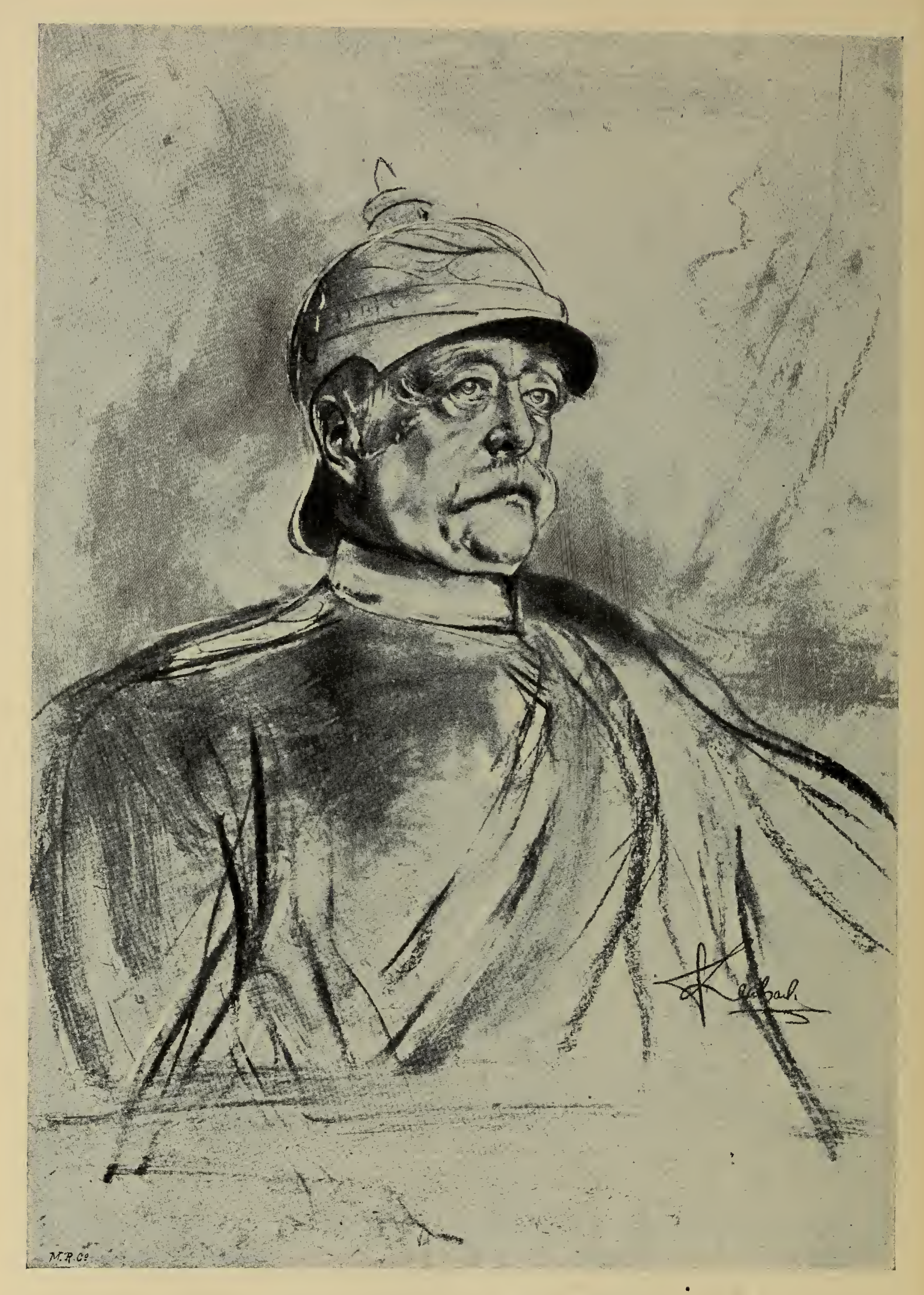


Abb. 33. Fürst Bismarck. Nach einer Zeichnung.

Ansicht nach doch noch etwas mehr Phantasie besaß als Böcklin, und der, wenn er Bildnisse malte, denselben Grundsätzen huldigte, die Lenbach gegen Böcklin vertrat, „daß man nämlich die allereinfachsten Mittel und eine taktvolle Lokalität als der Darstellung des Individuellen unzertrennlich verbunden ansehen müsse“.



Abb. 34. Fürst Bismarck. Bezeichnet: Friedrichsruh 1. April 1892.
(Photographieverlag der Photographischen Union in München.)

Der „wunderthätige Magier“ Rubens, wie Lenbach diesen, von ihm besonders hoch verehrten Meister einmal genannt hat, sollte sich bald nach seiner Rückkehr von Weimar nach München auch als Helfer in materieller Not erweisen. Der Graf von Schack trug sich schon seit einiger Zeit, nachdem die Räume seiner Galerie den nötigen Umfang angenommen hatten, mit dem Gedanken, sich neben Gemälden neuerer Künstler auch

eine Sammlung von Kopien nach solchen Bildern älterer Meister anzulegen, die ihm auf seinen Reisen so lieb geworden waren, daß er auch zu Hause in beständigem Verkehr mit ihnen zu bleiben wünschte. Während er nach einem Künstler Umschau hielt, der diesen seinen Lieblingsgedanken verwirklichen könnte, traf er eines Tages in der Pinakothek einen jungen Maler, der eben eine Kopie nach dem Bildnis von Rubens' zweiter Frau, Helena Fourment, die ihr nacktes Söhnchen auf dem Schoße hält, vollendet hatte. „Man konnte hier," so erzählt Graf Schack, „kaum noch von einer Kopie

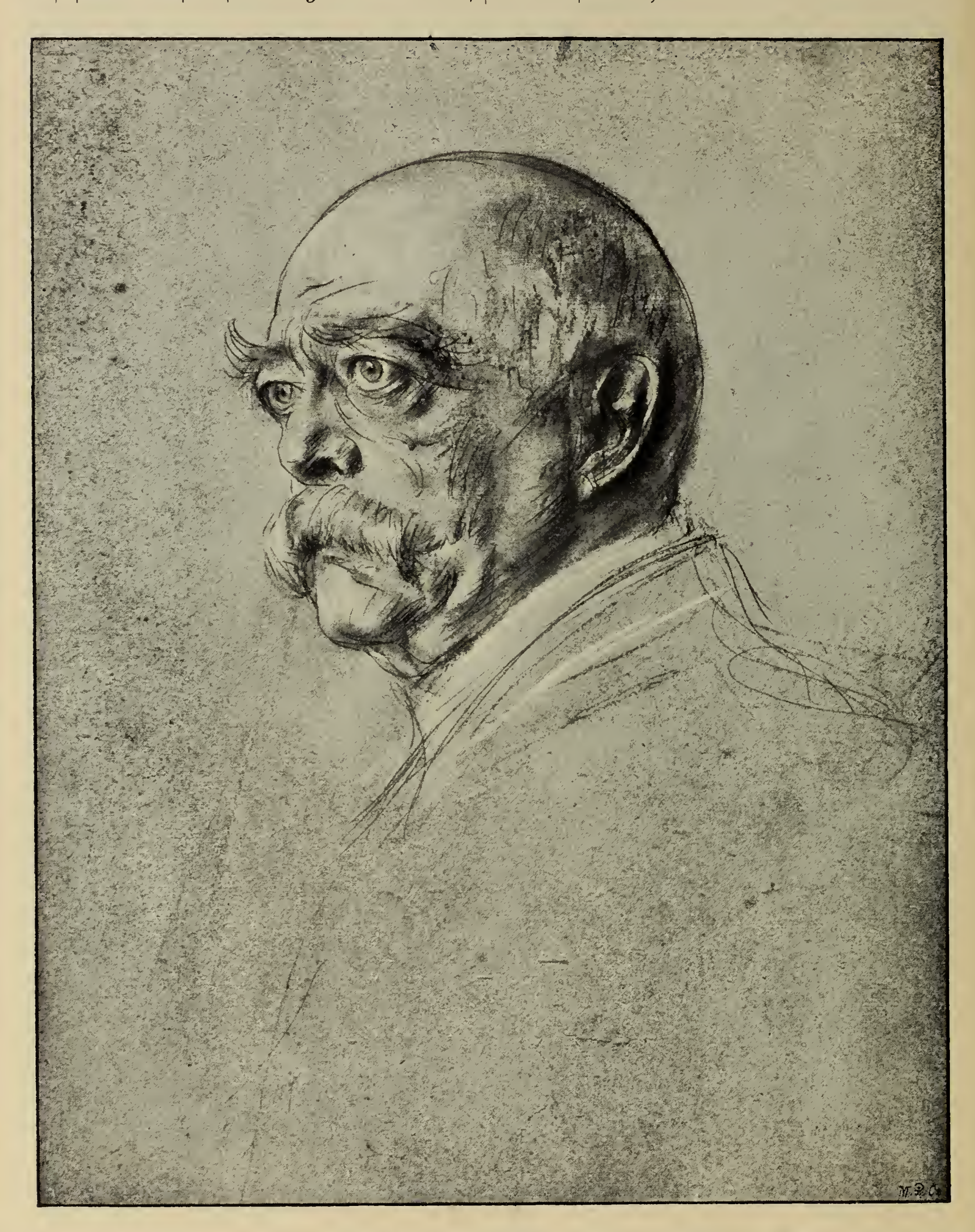


Abb. 35. Fürst Bismarck. Nach einer Zeichnung.

reden. Das Original war in allen seinen Feinheiten so wundervoll reproduziert, daß man es ein Faksimile nennen durfte. Beim ersten Anblick gewann ich die Überzeugung, derjenige, welchem diese Arbeit so unüber- und zwar zunächst nach Rom zu reisen. Bei der Besprechung der Einzelheiten stellte sich bald eine Übereinstimmung zwischen dem Maler und seinem Auftraggeber heraus. Während seines ersten kurzen Aufenthaltes

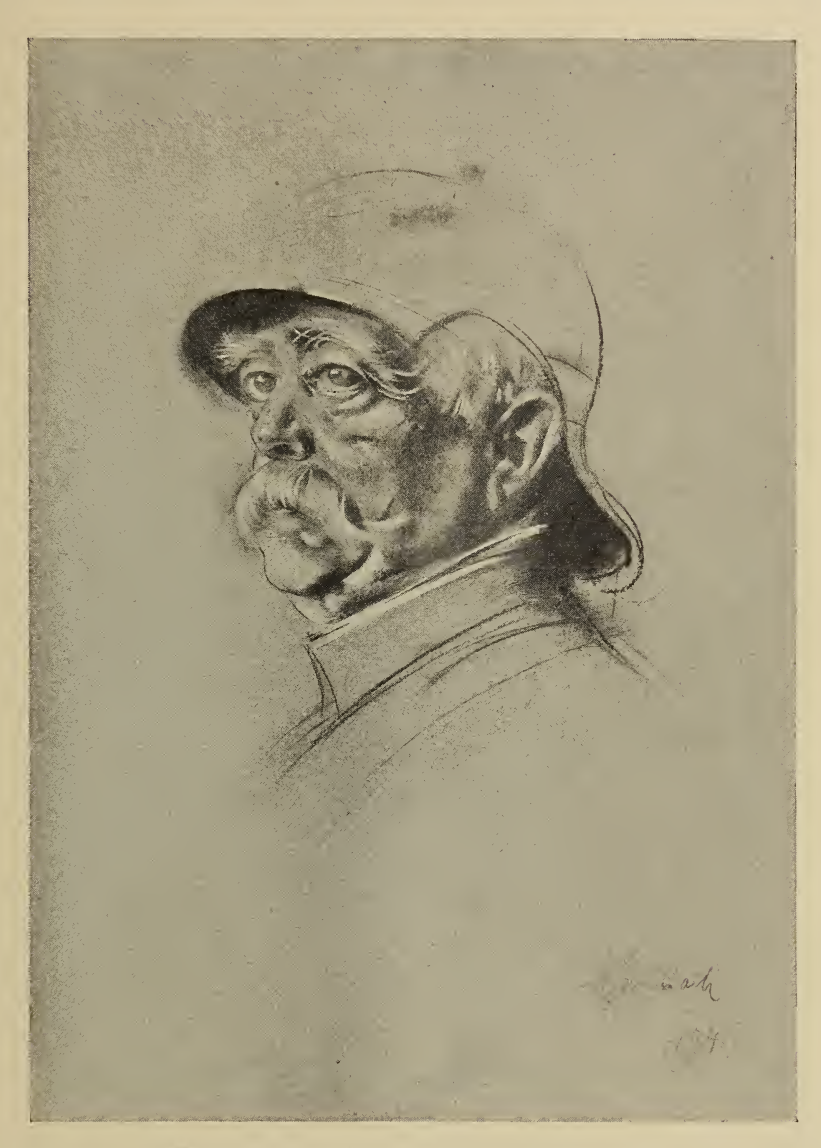


Abb. 36. Fürst Bismarck. Nach einer Zeichnung (1894).

trefflich gelungen, sei für den von mir in Aussicht genommenen Zweck geeignet, wie schwerlich ein anderer." Es war Franz Lenbach, der mit Freuden auf den Vorschlag des Grafen einging, in dessen Auftrag zur Anfertigung einiger Kopien nach Italien, in Florenz und Rom hatte auch Lenbach zumeist denselben Werken seine höchste Bewunderung zugewendet, die der Graf besonders liebte. Zunächst sollte eine Kopie von Tizians „himmlischer und irdischer Liebe" (damals noch im Palazzo Borghese) in An-

griff genommen werden, und Lenbach begab sich 1863 nach Rom, wo er sich zusammen mit Böcklin und dem geistvollen Genre- und Architekturmaler Ludwig von Hagn ein Atelier mietete. Auch Böcklin war damals für den Grafen von Schack beschäftigt, und mit L. v. Hagn trat dieser mehrere Jahre später ebenfalls in Verbindung. Als Graf Schack zu Anfang des Jahres 1864 nach Rom kam, fand er die Kopie nach dem

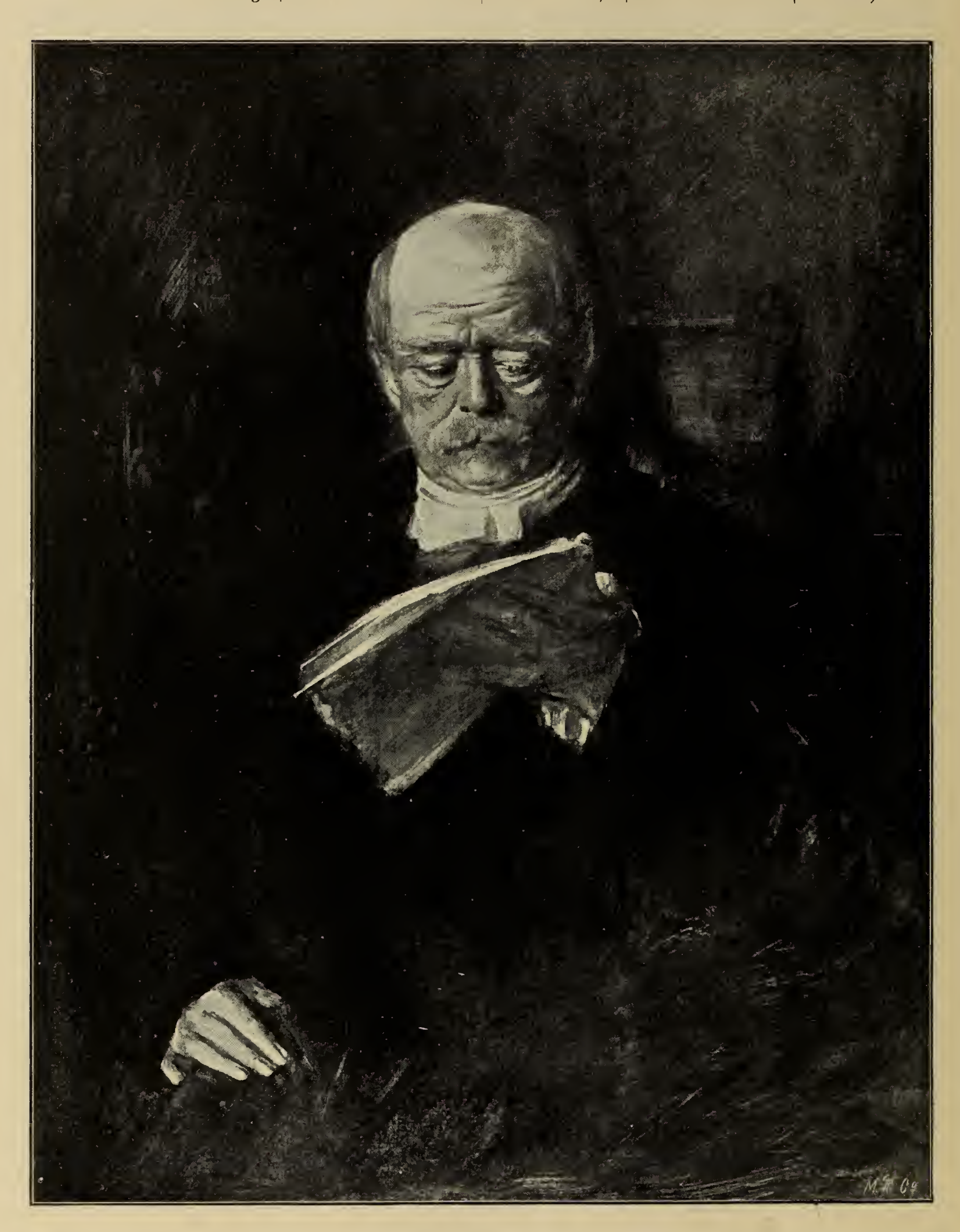


Abb. 37. Fürst Bismarck.

Bilde Tizians vollendet vor, „und zwar in so überraschender Trefflichkeit, daß ich oft, während ich sie vor dem Originale stehen sah und mit dem letzteren verglich, meinte,

man könnte sie mit diesem vertauschen, ohne daß es jemand merken würde". Man könnte annehmen, daß der berechtigte Stolz auf den köstlichen Besitz das Auge des Grafen lich nur nach der Erinnerung, da ein unmittelbarer Vergleich des Originals mit der Kopie nicht mehr möglich ist, bekennen, daß hier, wenn man von der etwas geringeren

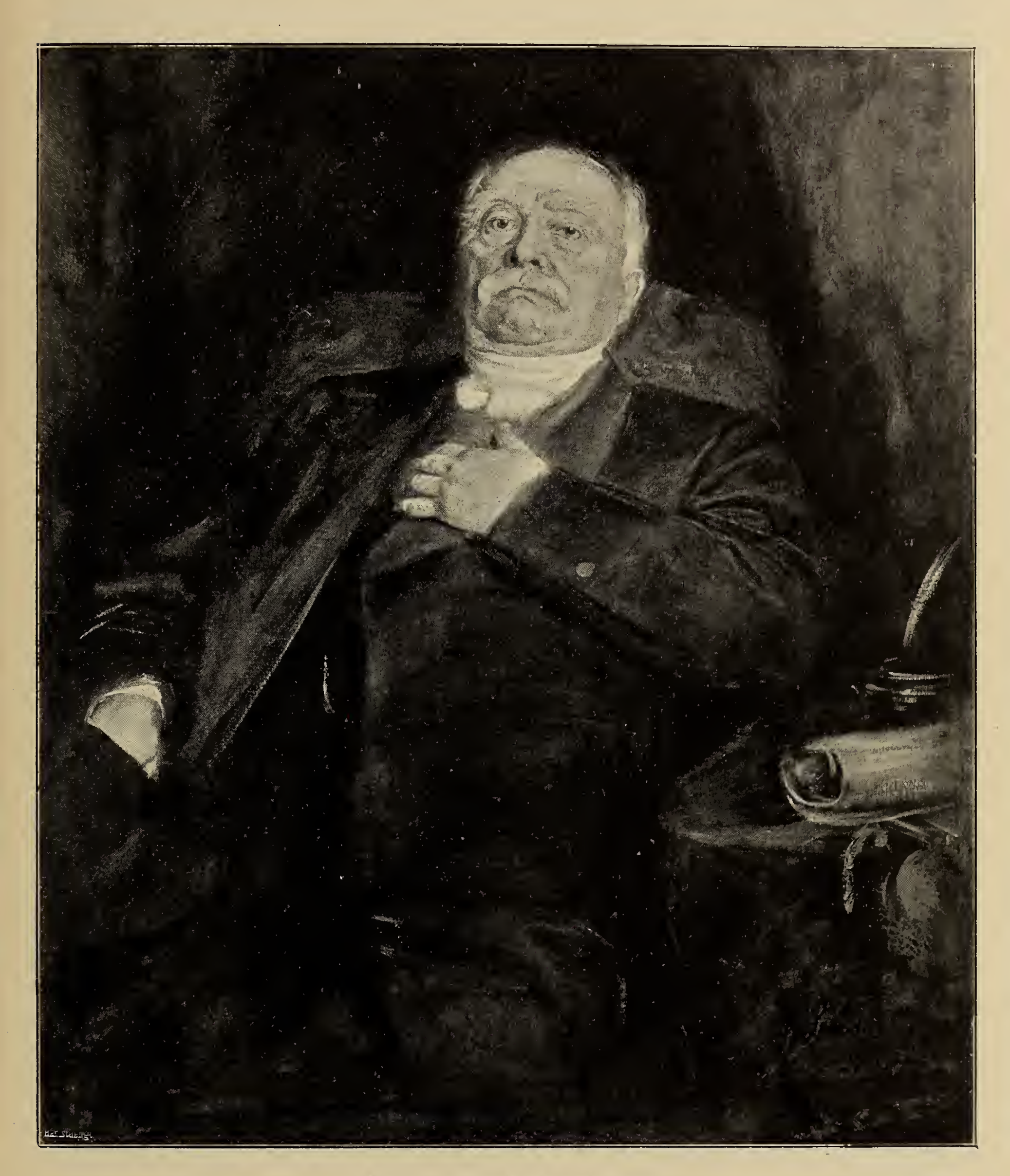


Abb. 38. Fürst Bismarck (1896).

etwas geblendet hätte; aber alle späteren Beurteiler haben sich der Meinung des Grafen angeschlossen, und auch wir, die wir diese und andere Kopien der Schackschen Galerie mit kühlen Augen betrachten, müssen, freilich nur nach der Erinnerung, da ein unmittelbarer Vergleich des Originals mit der Kopie nicht mehr möglich ist, bekennen, daß hier, wenn man von der etwas geringeren Sicherheit und Schärfe der Zeichnung absieht, das Höchste geleistet wurde, was einem modernen Kopisten überhaupt erreichbar ist. Allerdings dürfte es außer Lenbach nur sehr wenige Künstler geben, die so tief in

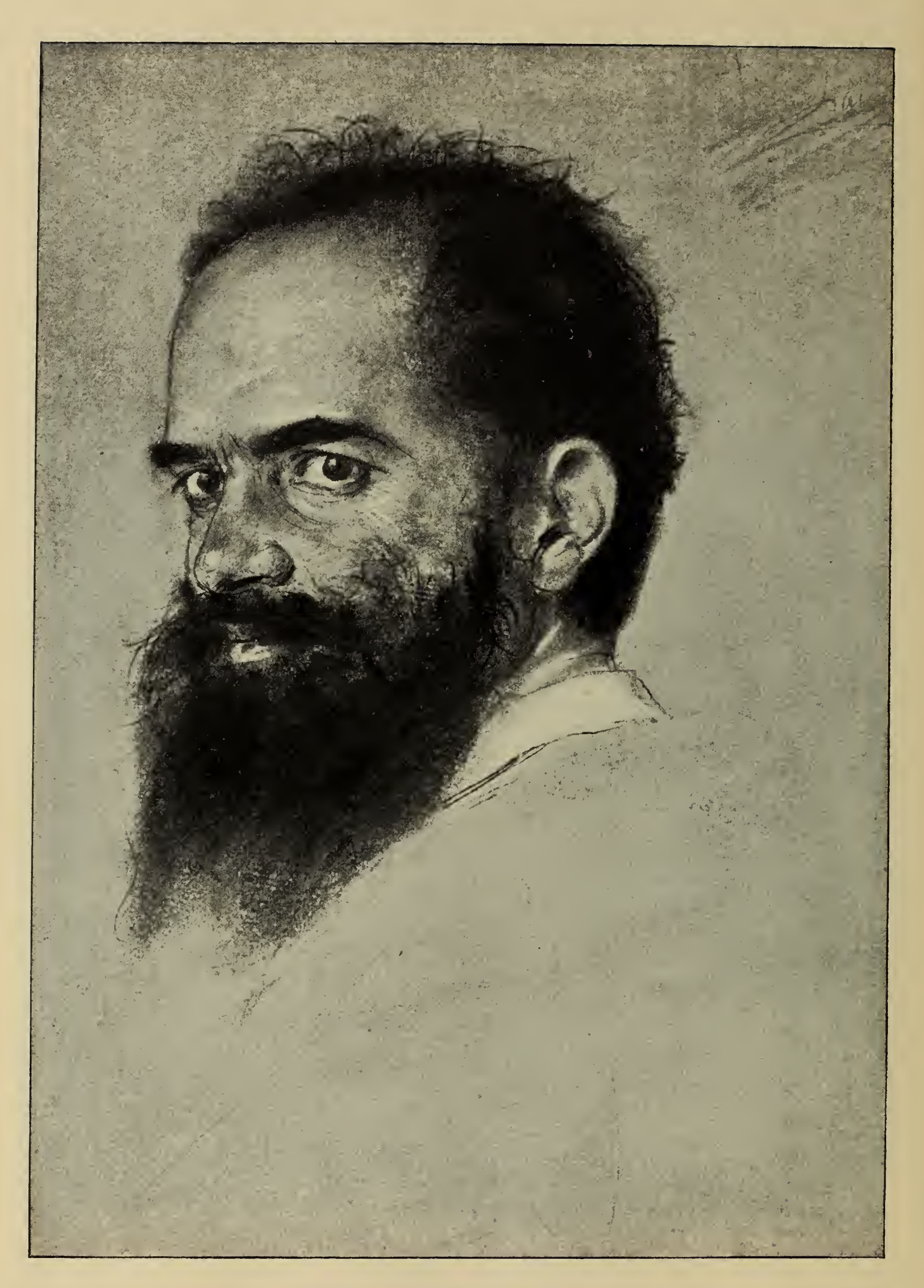


Abb. 39. Professor Schweninger.



Abb. 40. Frau von Poschinger (1884).

die Technik der alten Meister, insbesondere Tizians, eingedrungen sind wie er, zumal in unserer Zeit, wo das Studium der Alten in den Augen der heranwachsenden



Abb. 41. Franz Liszt (1884).

Künstlerjugend ein nahezu überwundener Standpunkt geworden ist. Trotz des Scharfblickes, mit dem Lenbach begabt ist, ist es bisweilen auch ihm nicht gelungen, gewisse Geheimnisse der Tizianischen Technik zu enthüllen. Er bekannte dann, als ihn jemand im Gespräch danach fragte, ganz offen, daß er dies und jenes nicht verstände. „In der Madrider Galerie," so erzählte er einmal dem Kunstschriftsteller W. Wyl, „gibt es von ihm (Tizian) eine ganze Anzahl von Hauptwerken, darunter Bilder von unendlich liebevoller Durchführung. Doch kommt man kaum dazu, sie kühl auf ihre Technik hin zu prüfen, da man von ihrer berückenden Schönheit hingerissen wird. Man vergißt

ganz und gar, daß man Malereien vor sich hat, so wird man durch das Unfaßliche, das Märchenhafte, das Mystische seiner Werke hingerissen."

man gestehen muß, bisweilen mit dem glänzendsten Erfolge, wie z. B. auf seinem 1895 gemalten Selbstporträt, das unser Titelbild wiedergibt, und auf dem Bildnis des Gra-



Abb. 42. Königin Margherita von Italien (1886).

Lenbachs Vorliebe für Tizian ging in späteren Jahren sogar so weit, daß er bisweilen, unbeschadet seiner unbegrenzten Verehrung des unerreichbaren Meisters, unmittelbar mit ihm zu rivalisieren suchte, wie

fen von Moy (Abb. 7), bei denen das ganze Arrangement und die Tracht den Eindruck altitalienischer Bilder noch verstärken, auf dem Bildnis des Fräuleins Z. (Abb. 8) und auf einigen weiblichen Idealfiguren, wie

z. B. der nackten Halbfigur einer Schlangenkönigin, um deren Arme sich eine Riesenschlange windet, und in einer Herodias, die Fleischton eine Feinheit, einen malerischen Schmelz erreicht, daß auch dieses Bild sich dicht neben einem Tizian behaupten würde.

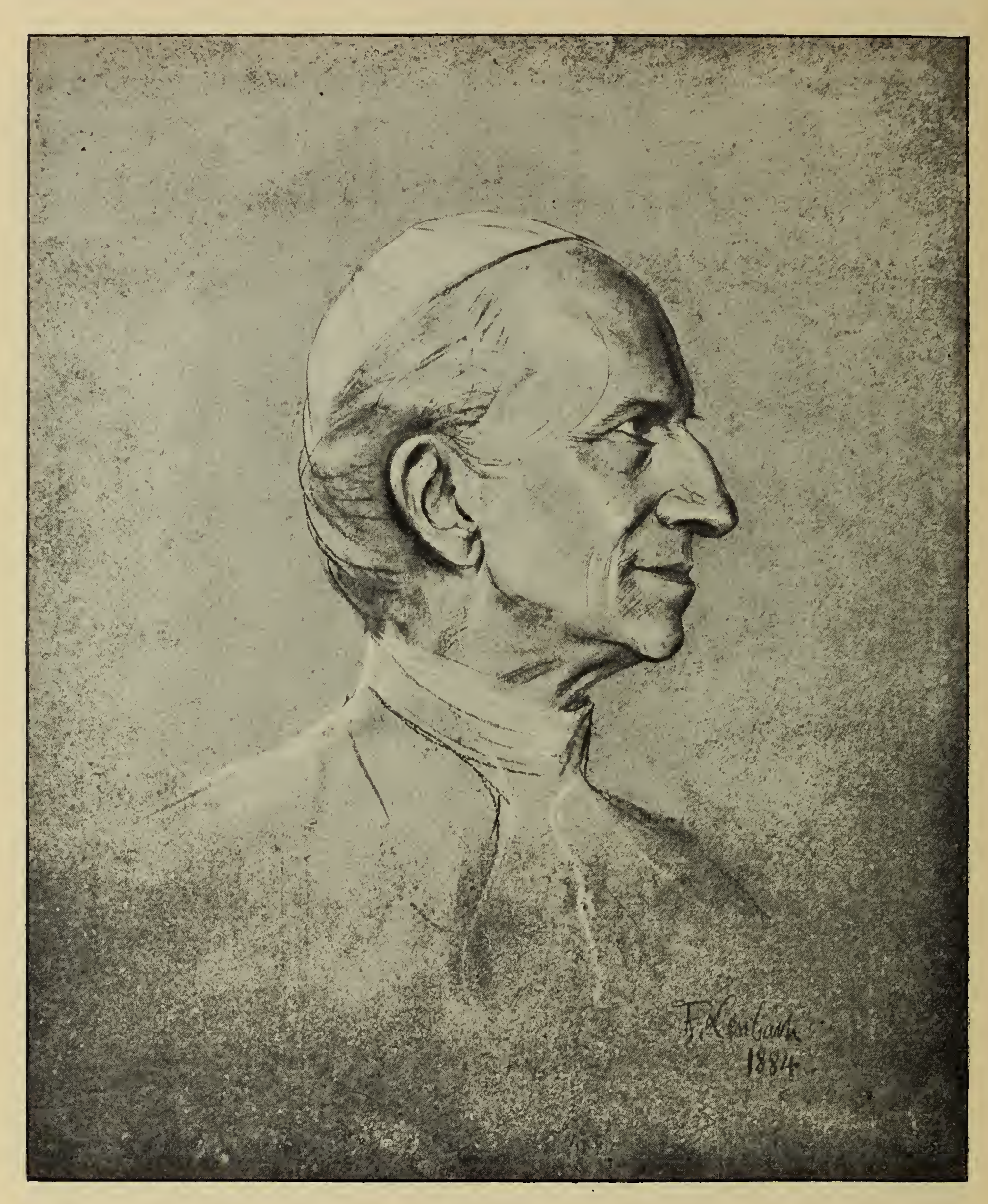


Abb. 43. Papst Leo XIII.
Zeichnung (1884).

direkt auf ein bekanntes Tizianisches Vorbild zurückgeht, aber im Schnitt und im Ausdruck des verführerischen, marmorkalten Angesichts doch durch und durch modern ist (Abb. 9). Hier hat Lenbach besonders im

Nach der trefflichen Lösung seiner ersten Aufgabe für den Grafen von Schack trug ihm dieser noch eine Reihe anderer Kopien auf, zunächst eine Herodias mit dem Haupte Johannes des Täufers nach Pordenone (im

Palazzo Doria) und eine Mutter mit ihrem Kinde von Murillo (im Palazzo Corsini), und dann begab sich Lenbach zur Ausführung weiterer Arbeiten nach Florenz, wo er außer der Venus Tizians in der Tribuna der Uffizien und dem Konzert Giorgiones im Palazzo Pitti eine Reihe von Bildnissen kopierte, in denen Graf Schack die höchsten Leistungen verkörpert sah, zu denen sich die Maler der italienischen Renaissance erhoben haben. So kopierte Lenbach das Bildnis des Pietro Aretino und das eines jungen blonden Mannes, der Tradition nach eines Engländers, von Tizian im Pittipalast,

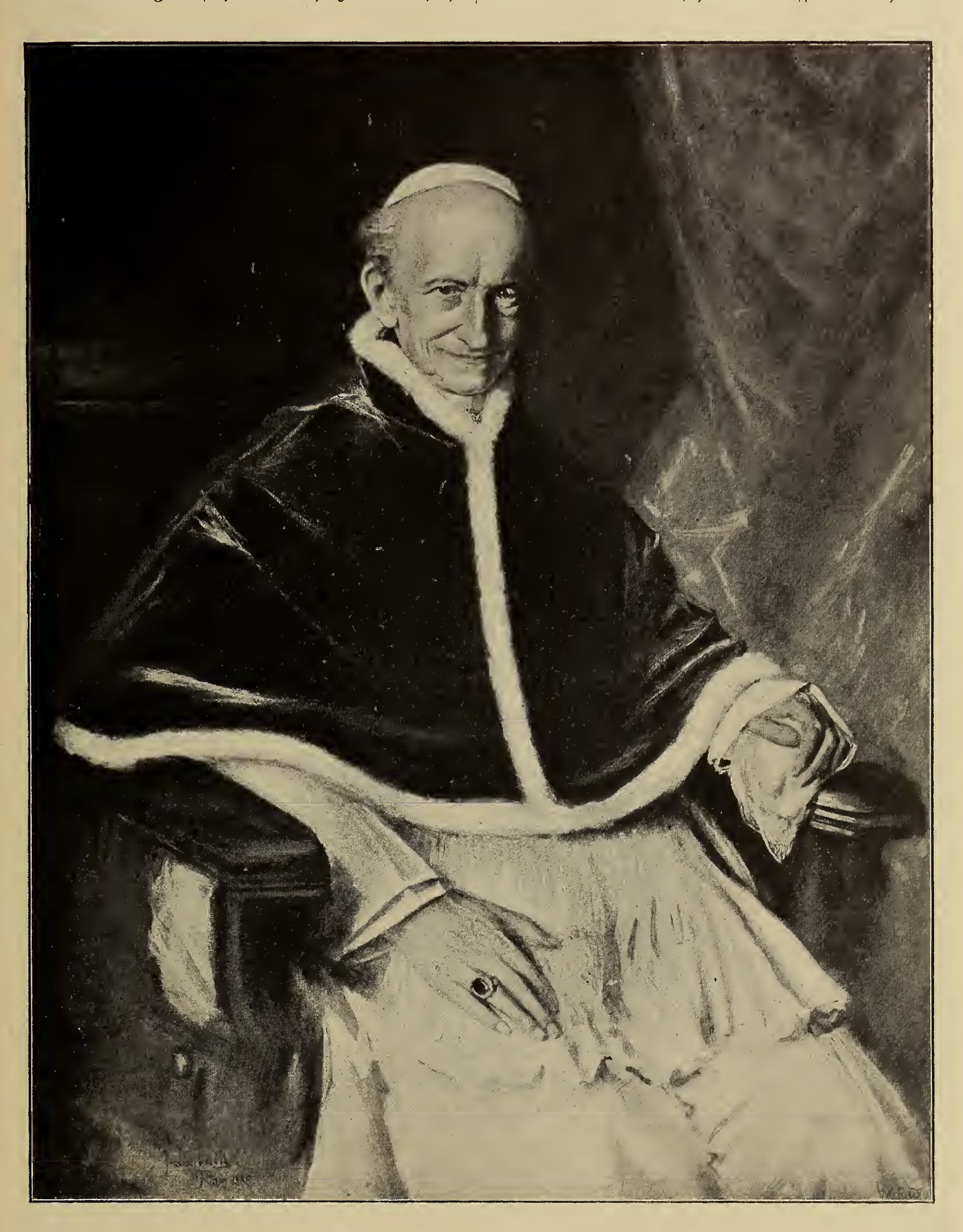


Abb. 44. Papst Leo XIII. (1885.)
In der Neuen Pinakothek zu München.



Abb. 45. Prinzessin T.... (1886).

dann das eines kleinen Mädchens aus der Familie Strozzi von Tizian, das sich damals noch im Palazzo Strozzi befand, später aber in das Berliner Museum gelangt ist, das Selbstporträt des Andrea del Sarto, dann aber auch die beiden Selbstbildnisse



Abb. 46. Römisches Mädchen.

von Rubens in den Uffizien und im Pittipalast und das seiner ersten Gattin, Elisabeth Brandt. Auch in der hohen Schätzung von Rubens als Bildnismaler waren Graf Schack und Lenbach durchaus eines Sinnes. Beide sind, unabhägig voneinander, zu derselben Überzeugung gekommen, daß Rubens einer der besten Bildnismaler aller Zeiten war.

Aber nicht bloß sein technisches Geschick hat Lenbach während dieser Jahre in Rom und Florenz ausgebildet, sondern auch sein künstlerisches Gefühl, das, was er selbst „Takt“ nennt und worin er das Höchste aller Kunstübung sieht, ist in Rom bei der Betrachtung der dort in den Palästen aufgehäuften Kunstschätze jeglicher Art erweckt

worden. Obwohl ihm diese Welt fast noch völlig fremd war, ließ er sich durch den Reichtum nicht blenden. Nachdem er die erste Überraschung und Verblüffung überwunden hatte, sah er bald ein, daß sich ein wirklich gutes Werk der Malerei, sei es ein klassisches oder von klassischen Vorbildern beeinflußtes Bild, neben allen Kostbarkeiten von Marmor, Bronze, edlen Steinen, Kleinodien, Gobelins, Sammet- und Seidenstoffen, prunkvollen Möbeln und dergleichen mehr sehr wohl behaupten, alles übrige sogar überragen könnte, wenn das Bild nur richtig aufgestellt würde. Dieser Gedanke hat ihn seitdem unabläßig beschäftigt. Aber erst 20 Jahre nach jenen römischen Eindrücken ist er dazu gekommen, das Ideal, das ihm bei der Aufstellung von Kunstwerken damals schon vorschwebte, zu verwirklichen, zunächst in seinem eigenen Hause in München und dann auf mehreren Ausstellungen im Münchener Glaspalast, wo ihm besondere Räume zur praktischen Durchführung seiner Absichten überlassen wurden.

Nach Vollendung der Kopien für den Grafen von Schack kehrte Lenbach 1866 nach München zurück. Er brachte auch zwei Bildnisse mit, das seines römischen Werkstattgenossen L. v. Hagn und sein eigenes, das er für den Grafen von Schack bestimmt hatte (Abb. 10). Das Bildnis des Malers von Hagn stellte er in München aus, zum Zeugnis dafür, was er inzwischen von den alten Meistern gelernt. Nach dem Bericht Pechts hatte er auch hier wieder, nur mit größerem Erfolg, jenes System angewendet, das den Künstlern durch das Unmalerische des modernen Kostüms nahe gelegt wird, nämlich „alle Nebendinge im dämmernden Halbdunkel verschwinden zu lassen, die volle Lichtfülle nur auf den Kopf zu sparen und durch solche Konzentration jene Harmonie und geschlossene Wirkung zu erreichen, welche das erste Erfordernis dessen ist, was man ein ‚Bild‘ nennt“. Nach denselben koloristischen Grundsätzen hat Lenbach auch sein Selbstbildnis gemalt: auf das Antlitz ergießt sich ein breiter Strom vollen Lichtes; aber diese Fülle an Licht wird noch durch den krystallklaren Glanz der Augensterne überstrahlt. Dieses Selbstbildnis, ferner Bildnisse Paul Heyses, seiner Braut, des Fräuleins Schubert, des Malers von Hagn, des Kupferstechers Geyer und seiner Schwester sandte Lenbach auf die Pariser Weltausstellung von 1867, und Pecht rühmte von ihnen damals, daß sie „zu jenen nicht zahlreichen Werken gehören, von denen man sich vorstellen kann, daß sie noch im folgenden Jahrhundert interessieren, weil der Prozeß der Durchbildung des Stoffes zum Kunstwerk, der bei den Modernen meist in der Photographie stecken bleibt, vollständig und reizend vollendet ist!“

Lange hielt sich Lenbach in München nicht auf. Nachdem er noch das Bildnis einer Violinspielerin von van Dyck, angeblich das der Gattin des Meisters (jetzt in der Münchener Pinakothek), im Auftrage des Grafen kopiert hatte, schickte ihn dieser im Spätsommer 1867 nach Madrid, wo er wieder einige Werke von Tizian, zunächst das berühmte Reiterbildnis Karls V., nachbilden sollte. Nach der Vollendung dieser Kopie, die die nach der „himmlischen und irdischen Liebe“ vielleicht noch übertrifft, weil hierbei der Bildnismaler mit seinem persönlichen Ehrgeiz beteiligt war, führte Lenbach noch mehrere andere nach Tizian, Tintoretto und Velazquez aus, fand daneben aber auch Gelegenheit, eigene Bildnisse, wie z. B. das des spanischen Marschalls Narvaez, zu malen. Im April 1868 begab sich Graf Schack selbst nach Spanien und unternahm nach mehrwöchentlichem Aufenthalt in Madrid mit Lenbach und dem jungen Maler Ernst von Liphart, den er ebenfalls mit der Ausführung einiger Kopien beauftragt hatte, einen Ausflug nach Andalusien. Während der Graf mit dieser Reise in erster Reihe wissenschaftliche Zwecke verband, that er zugleich ein gutes Werk, indem er den beiden Malern den ersten Blick in ein märchenhaftes Land eröffnete, das bei den damaligen Verkehrsverhältnissen nur wenigen reich begüterten Menschen zugänglich war. In dem Buche, worin Graf Schack die Entstehung seiner Gemäldesammlung in überaus lebendiger Weise erzählt, widmet er der Schilderung dieser Reise einen langen Abschnitt. Es scheint, daß ihn, den älteren, gereiften Mann, der Umgang mit den beiden jungen Malern in dieser herrlichen Natur erquickt und erhoben hat. Über Cordova gingen sie nach Sevilla, dann nach Gibraltar, und von da unternahmen sie einen Ausflug an die afrikanische Küste, nach Tanger, „das den beiden Malern durch



Abb. 47. Bildnis.

die fremdartigen Trachten und Physiognomien der Bewohner überaus interessant war .... Lenbach versichert noch jetzt (1880), daß ihm Tanger durch seine ganze



Abb. 48. Frau von Poschinger (1885).

fremdartige Erscheinung und die wilde Originalität seiner Bewohner einen größeren Eindruck gemacht habe, als das freilich in anderer Hinsicht unendlich merkwürdigere Kairo, das er seitdem gesehen hat ....

Unser nächstes Ziel und das Hauptziel der ganzen Reise war das wundervolle Granada, das ich nun zum fünftenmal besuchte .... Ich glaubte es nie so herrlich erblickt zu haben, und in vollem Maße bestätigte sich die mir schon früher gewonnene Überzeugung, es sei der schönste von allen Punkten der Erde, die ich auf meinen vielen Reisen gesehen .... Meine beiden Maler waren so berauscht von der Herrlichkeit Granadas, daß sie in den ersten Tagen ganz ihre Kunst vergaßen und nur in dem Genusse schwelgten, welchen die zauberische Natur bot. Dann aber fühlten sie das Bedürfnis, einigen der empfangenen Eindrücke Dauer zu verleihen und die dazu besonders geeigneten Ansichten in Umrissenund Farbe festzuhalten." Obwohl Lenbach trotz seiner zahlreichen Studien in Aresing und Umgebung kein Landschaftsmaler von Beruf war, gelang es ihm dennoch, drei Landschaftsbilder dieser an wechselnden Farbenzaubern unendlich reichen Natur abzugewinnen, die wohl imstande sind, einen der Wirklichkeit entsprechenden Eindruck hervorzurufen: einen Blick auf die Vega von Granada von der Torre de las Infantas aus, den Tocador de la Reina auf der Alhambra und eine Gesamtansicht der Alhambra von San Nicolas aus. Der Besitz dieses Bildes hat den Grafen, wie er selbst bekennt, „wahrhaft glücklich" gemacht, einerseits aus persönlichem Interesse, weil es ihn so lebhaft wie kein anderes in die alte Maurenstadt zurückversetzte, andererseits wegen seines rein künstlerischen Wertes, „weil hier ein bedeutender Künstler, ebenso wie er in seinen Porträts das innere Wesen des Menschen darzustellen weiß, die Seele der Landschaft wiedergegeben

hat, welche sich ihm im begeisterten Moment enthüllt."

Außer diesen drei Landschaften hat die Schacksche Galerie noch einen anderen Nachklang dieser spanischen Reise in dem Bildnis eines von düsterem Fanatismus glühenden Franziskanermönchs aufzuweisen. „So mag," sagt Graf Schack von dieser Bildnisstudie, „Torquemada ausgesehen haben, der aus Herzensbedürfnis und aus inniger Überzeugung, ein gottgefälliges Werk zu vollbringen, im Zeitraume weniger Jahre zehntausend Ketzer verbrannte." Während Lenbachs Begeisterung für Tizian durch seine



Abb. 49. Prinzessin Clementine von Sachsen-Coburg.

in Madrid gemachten Studien noch wuchs, scheint er zu Velazquez damals noch in kein so intimes Verhältnis getreten zu sein. Wenigstens lassen sich in seinen Schöpfungen der nächsten Jahre keine sicheren Spuren davon erkennen, und auch später sah er sich zu dem bei aller Vornehmheit doch innerlich und äußerlich kühlen und zurückhaltenden Spanier bei weitem nicht so innig hingezogen wie zu Tizian. Auch hat er mit Velazquez niemals so unmittelbar gewetteifert wie mit dem großen Venetianer. Höchstens könnte man dergleichen in der feinen Bildnisstudie eines Herrn Hartung (Abb. 11) vermuten, auf der die Persönlichkeit des Malers völlig hinter der originellen Erscheinung des Dargestellten zurücktritt.



Abb. 50. Lillian Sanderson.

Den Rückweg nahmen die Reisenden über Südfrankreich, wo besonders Avignon einen tiefen Eindruck auf Lenbach machte. Bald darauf trennte er sich von seinen Reise-

gefährten, weil er seinen Freund Böcklin besuchen wollte, der damals (1868) wieder in seiner schweizerischen Heimat weilte. Lenbach sehr er auch in seiner Anschauung vom individuellen Bildnis von der Böcklins abwich, so gab er doch immer wieder zu:



Abb. 51. Lady Blennerhasset.

erzählt, daß er wieder, wie in Weimar, mit Böcklin bei vollen Gläsern die ganze Nacht hindurch über die tiefsten Probleme der Kunstphilosophie disputiert habe, und wie „Alles in allem genommen ist Böcklin der geistreichste Künstler, mit dem ich je in meinem Leben zusammengetroffen bin; er ist voll von unerwarteten Beobachtungen

und drückt sich sehr glücklich und schlagfertig in einer überraschenden und originellen Sprache aus.“ Nachdem Lenbach wieder nach München zurückgekehrt war, hatte er seine Lehrjahre hinter sich. Er wußte, daß er nur zum Bildnismaler berufen war, und er malte fortan nur noch Bildnisse, wenn er bisweilen auch das Persönliche durch die neutrale Bezeichnung „Studienkopf“ oder „Bildnisstudie“ verschleierte. Wenn ein so rücksichtsloser und offenherziger Mann wie Lenbach eine solche Verschleierung anwendet, so gehorcht er sicherlich nur seinem Taktgefühl oder einem Zuge des Herzens, und es wäre daher taktlos, wenn wir bei der Fülle anziehender Gesichter, die sich vor den Augen unserer Leser ausbreiten werden, mehr sagen oder gar verraten wollten, als der Künstler selbst bei öffentlichen Ausstellungen oder bei Reproduktionen seiner Gemälde und Zeichnungen in Zeitschriften und Sammelwerken gewollt hat.

In den Jahren 1868—1871 entstanden in München u. a. das vornehme Repräsentationsbildnis des Grafen von Schack in halber Figur, das einen Ehrenplatz in seiner dem Deutschen Kaiser vermachten Galerie erhalten hat, und die Bildnisse der beiden Meister Moritz von Schwind und Gottfried Semper. Die Studien dazu hat Lenbach zusammen auf einer Leinwand gemalt (Abb. 12). Semper hielt sich damals in München auf, weil König Ludwig II. den Bau eines großartigen Festopernhauses plante, worin hauptsächlich Richard Wagners Tondramen unter dessen eigener Leitung zur Aufführung kommen sollten. Zur Ausführung dieses Baues war Semper ausersehen worden; aber die Verwirklichung des Planes scheiterte an der Verständnislosigkeit und dem Widerstand der Münchener Stadtbehörde, wodurch der König aufs tiefste verletzt wurde. Mit Semper schloß Lenbach innige Freundschaft, die er in späteren Jahren sehr energisch bethätigte, einmal als es galt, eine Versöhnung zwischen den beiden alten Freunden Semper und Wagner wiederherzustellen, die auseinander gekommen waren, weil Semper den König Ludwig auf Bezahlung seiner zweijährigen Vorarbeiten für das geplante Festopernhaus verklagt hatte, ein zweites Mal, als nach dem Tode Sempers dessen künstlerische Thätigkeit in Wien in einer dortigen Tageszeitung einer abfälligen Kritik unterzogen wurde, die Lenbach zu einer tapferen Verteidigung seines verewigten Freundes herausforderte.

Richard Wagner, der zu Ende des Jahres 1865 durch die Intriguen seiner Feinde aus München vertrieben worden war, hielt sich im Sommer 1868 einige Zeit in München auf, wo am 21. Juni die erste Aufführung seiner „Meistersinger“ stattfand, und damals traf Lenbach zum erstenmal mit dem außerordentlichen Manne zusammen, dem er bald ein enger Freund wurde und dessen Bildnis er der Nachwelt in ebenso klassischer Form überliefert hat wie die der beiden Heroen Bismarck und Moltke. Wie viele auch versucht haben, die Züge des großen Tondichters in Gemälden, graphischen Darstellungen und plastischen Gebilden festzuhalten — keinem ist es gelungen, so tief wie Lenbach in sein innerstes Wesen einzudringen, mit kongenialer Kraft aus seinem Antlitz den blendenden Zauber dieses seltenen Mannes herauszulösen, der trotz seines abstoßenden Wesens die Hälfte seiner kunstliebenden Zeitgenossen begeisterte und zu Mitgliedern einer begeisterten Gemeinde zusammenzwang, die seine Zwecke mit leidenschaftlichem Eifer förderte. Lenbach war einer der ersten Künstler, die sich zu Wagner bekannten, weil der Maler in der Kunst des Musikers ein ihm verwandtes Element herausfühlte, und diesem Bekenntnis verdankt er es, daß er überall, wo sich eine Wagnergemeinde zusammenfand, freudig begrüßt wurde, woraus wieder seiner Kunst ein großer Vorteil erwuchs. Er lernte durch die Vermittelung der Wagnerschen Musik eine große Zahl bedeutender Männer, geistvoller und anmutiger Frauen kennen, und zuletzt war es eine Art Ehrenpflicht, daß jeder, der in der Wagnergemeinde eine Rolle spielte, sich von Lenbach malen ließ, vorausgesetzt, daß dieser Neigung und Lust dazu spürte oder daß ihm die Physiognomie etwas wert war.

Bildnisse Richard Wagners hat Lenbach viele gemalt, in Öl und Pastell. Man findet sie in öffentlichen Galerien und in Privatbesitz. Aber die in Öl gemalten Bildnisse sind für die Reproduktion trotz ihres prächtigen Rembrandtschen Goldtons nicht immer die günstigsten. Zu einer ehernen, fast monumentalen Größe hat Lenbach den Kopf Wagners dagegen in einer schlichten



Abb. 52. Porträtstudie (1884).



Abb. 53. Frau Keller (1885).

Zeichnung gesteigert, die unsere Abbildung 13 wiedergibt. So müßte Wagners Kopf, wenn man ihm ein Denkmal errichten will, von eines Bildhauers Hand plastisch gestaltet werden! —

Trotz einiger Aufträge sah Lenbach bald die Notwendigkeit ein, ein anderes Feld für seine sich in ungestümer Fruchtbarkeit regende Bildniskunst suchen zu müssen. Moritz von



Abb. 54. Bildnisstudie (1886).

Schwind, dem es beschieden war, noch wenige Jahre vor seinem Tode in seiner Vaterstadt eine große monumentale Arbeit, die Fresken im neuen Hofoperntheater, ausführen zu dürfen, hatte ihn auf Wien aufmerksam gemacht und ihn an die Familie

des kunstliebenden Bankiers Todesco empfohlen, die ihn einlud, 1871 nach Wien zu kommen. Er folgte dieser Einladung, und durch die Familie Todesco wurde er mit Frau von Wertheimstein bekannt, in deren Salons sich die Blüte der Geburts- und Geistesaristokratie Wiens, Staatsmänner, Künstler, Gelehrte, Schriftsteller zusammentrafen. Hier fand Lenbach nicht nur genug geistige und künstlerische Anregung, sondern auch eine Fülle anziehender Modelle, die ihre Individualität, ihr geistiges Leben, ihr Temperament dem beobachtenden Künstler viel schneller und freigebiger offenbarten, als es in München der Fall gewesen war. Zunächst blieb Lenbach nur einige Wochen in Wien. Nach kurzem Aufenthalt in München kehrte er aber 1872 dorthin zurück, um sich für mehrere Jahre niederzulassen. Er schlug sein Atelier in demselben Hause auf, in welchem Makarts berühmte Werkstatt lag, und bald trat er zu diesem Künstler, der damals den Höhepunkt der Wiener Malerei vertrat, in ein inniges Freundschaftsverhältnis. Die Bildnisaufträge strömten ihm so zahlreich zu, daß er schon nach kaum einjähriger Thätigkeit mit fünfzehn Bildnissen auf der Wiener



Abb. 55. Bildnisstudie.

Weltausstellung erscheinen konnte. Schon bei seiner Ankunft in Wien war sein Ruhm so fest begründet, daß man den beiden Bildnissen, mit denen er auf der Frühjahrsausstellung von 1872 im Wiener Künstlerhause erschien, einem kleinen, nur skizzenhaften Brustbilde Richard Wagners und einem Bildnis einer Gräfin Usedom, einen Ehrenplatz im Stiftersaale neben Passini und Meissonier einräumte. Das Bildnis Wagners wurde schon damals als das beste bezeichnet, das von dem Tondichter bis dahin bekannt geworden war.



Abb. 56. Weiblicher Studienkopf.

Während seines fast dreijährigen Aufenthalts in Wien malte er u. a. den Grafen und die Gräfin Andrassy, den Grafen Wilczek, die Fürstin Obrenowitsch, die Gräfin Clam-Gallas, Frau von Muchanow und andere Damen der aristokratischen Gesellschaft. Besonders die erstgenannten Bild-

nisse lenkten die Aufmerksamkeit des Kaisers Franz Joseph auf sich, der ihn nach Ofen kommen ließ, um dort sein Bildnis zu malen, das zugleich mit dem des Deutschen Kaisers Wilhelm I., den Lenbach in Berlin gemalt hatte, auf der Wiener Weltausstellung von 1873 erschien. Gerade diese beiden Bildnisse hatten aber nicht den Erfolg, den man nach den bisherigen Schöpfungen des Künstlers erwartet und den sich vielleicht auch Lenbach selbst versprochen hatte. Selbst ein wohlwollender Kritiker wie Friedrich Pecht, der doch ein volles Verständnis für die künstlerische Eigenart und die geistige Kraft Lenbachs besaß, ging sogar so weit, ihm damals und auch noch in späteren Jahren die Fähigkeit für die repräsentative Malerei abzusprechen. Er bliebe hier weit hinter dem Geschmack des Arrangements und der sicheren Meisterschaft der Zeichnung mancher Franzosen zurück, obwohl er die Franzosen doch an Seele und an Feinheit des Farbensinns oft überträfe. Die Zeichnung wäre überhaupt seine größte Schwäche und träte oft störend heraus. Auch hätte seine Modellierung nicht die wunderbare Festigkeit eines Velazquez oder Holbein. Er malte eigentlich nur den Kopf gut, pflegte die Hände zu vernachlässigen und die Figur im Halbdunkel verschwinden zu lassen. Aus diesen Gründen, und weil er Uniformen und Orden, Spitzen und Juwelen mit Gleichgültigkeit behandelte, würde er nie in dem Sinne Hofmaler werden, wie es früher Winterhalter gewesen und seit Beginn der siebziger Jahre H. von Angeli war.

Manches an dieser Kritik ist berechtigt, obwohl man bei Lenbach niemals weiß, wo bei ihm die Grenze zwischen Nichtkönnen und Nichtwollen zu suchen ist, was bei ihm Absicht und Berechnung oder wo wirklich ein Mangel an künstlerischem Vermögen festzustellen ist. Über die Art seines Schaffens hat er selbst ein Bekenntnis abgelegt, das uns zur höchsten Vorsicht in der Kritik seiner Bildnisse mahnt und uns stets die Frage vorlegt: Ist hier der echte Eindruck eines aufs höchste gesteigerten Lebens erreicht oder nicht? Als er einst zur Zeit, wo er in Aresing bei seinem Freunde Hofner eifrige Naturstudien machte, das Bildnis seines Bruders malte, fuhr es ihm, wie er später dem Kunschriftsteller Wyl erzählt hat, durch den Kopf, „daß in der alten Kunst allemal dasjenige Werk, welches einen ganz unmittelbaren Eindruck macht, mit der größten Rücksichtslosigkeit aus der Fülle der Erscheinungen herausgeschnitten ist, ohne daß etwas dazu gethan oder genommen wäre. Diese Ausschließlichkeit, diese Konzentration auf die vorliegende Aufgabe, als ob es nichts auf der Welt für den Künstler gäbe als gerade diese einzige Aufgabe; dieses Gefühl, daß das lebendige Wesen, das man vor sich hat, nie wieder kommt, daß es ein Unikum ist in der Welt der Erscheinungen, macht dem Künstler den Gegenstand seines Schaffens zum Ereignis. Er fühlt sich durchdrungen von der Pflicht, der zerstreuten, unruhigen Natur gegenüber etwas zu schaffen, was für alle Zeiten dauern und auf den Beschauer einen einschneidenden Eindruck machen soll ... Alle diese Ideen kamen mir, während ich an dem Bildnisse meines Bruders malte. Ich fühlte, daß ich nichts auf der Welt zu thun hätte, als etwas Bestimmtes aus der Natur herauszugreifen, was auf meinem Bilde den Eindruck einer machtvollen Lebensfülle machen müsse, und daß das nur zu erreichen sei in einer glücklichen Form, aus der alles ausgeschieden wäre, was die Einheit stören könnte, das Licht rhythmisch verteilt, alles gleichsam zu einem dramatischen Moment gesteigert wäre, zugleich aber wieder zu harmonischer Ruhe durchgebildet."

Diesen künstlerischen Grundsätzen, einem Stück praktischer Ästhetik, das der Beobachtungsschärfe Lenbachs ein glänzendes Zeugnis ausstellt, hat er oft Arme, Hände und ganze Körper, blitzende Uniformen und kostbaren Damenputz geopfert; aber er hat auch ebenso oft bewiesen, daß er plastisch und fest wie Holbein und Velazquez modellieren und auch eine ganze Figur in ruhiger, sicherer Zeichnung durchführen kann. Was allein die plastische Schärfe der Modellierung anbelangt, so citieren wir nur als klassisches Beispiel aus der letzten Zeit ein 1897 gemaltes Brustbild des Reichskanzlers Fürsten von Hohenlohe (in der Berliner Nationalgalerie), auf dem der Oberkörper oder vielmehr nur der ihn bedeckende Pelz ganz flüchtig in dünnen Lasurfarben hingestrichen ist, nur damit der Kopf mit der hochgewölbten Stirn und den hell leuchtenden, scharf ausblickenden, großen Augen, auf den alles Licht konzentriert ist, in „machtvoller Lebensfülle" hervortrete.

Ein Hofmaler ist Lenbach trotz der Prophezeiung Pechts doch geworden, freilich nicht in dem Sinne, der mit dem Namen eines Hofmalers den Begriff des galanten und höfischen Schmeichlers verbindet, der sich in liebedienerischer Geschmeidigkeit allen Launen seiner hohen Auftraggeber fügt. Aber nach seinen glänzenden Erfolgen haben ihn die Mächtigen und Großen dieser Erde doch gesucht, und in späteren Jahren, nachdem ihm durch die unwandelbare Gunst des Fürsten Bismarck alle Wege geebnet waren, hat er auch noch einmal den Weg zu Kaiser Wilhelm I. gefunden, dem er diesmal bis in die Tiefe seiner Seele geschaut hat. Ein Repräsentationsbild ist das Porträt, das er im Spätsommer 1887 gemalt hat, wiederum nicht geworden. Es war, wenn wir recht berichtet sind, an einem schwülen Augustnachmittag, als Lehnbach die Naturstudie zu jenem Bildnis im Neuen Palais bei Potsdam malte. Auch über den Greis, der keine Zeit hatte, müde zu sein, war ein Moment gekommen, wo er die neun Jahr-



Abb. 57. Bildnisstudie.



Abb. 58. Villa Lenbach in München.
Gesamtansicht.

zehnte, die hinter ihm lagen, als eine schwere Bürde empfand und wo zudem seine Seele durch die Sorge um das Leben des einzigen Sohnes bedrückt wurde. In diesem Augenblicke that Lenbach einen Blick in das Herz des edelen, gütigen Menschen, und was er geschaut hat, hat er in die von Gram und Kummer durchfurchten Züge, in die schmerzvoll blickenden Augen gelegt. So hat uns der Künstler mit genialer Hand enthüllt, was der greise Held sonst nur in demütiger Ergebung seinem Gott anvertraute, und uns ein Abbild des Kaisers aus seinem letzten Lebensjahre geschaffen, das gleichsam die ganze Geschichte dieses reichen, viel begnadeten, aber auch von schweren Stürmen erschütterten Lebens zusammenfaßt. Nach dieser kostbaren, geschichtlichen Urkunde, mit der sich kein anderes Bildnis des großen Kaisers an künstlerischem und psychologischem Wert vergleichen läßt, hat Lenbach in späteren Jahren mehrere Porträts Wilhelms I. gemalt, von denen sich zwei in öffentlichen Sammlungen befinden: das eine im städtischen Museum zu Leipzig (Abb. 14), das andere im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. Von regierenden deutschen Fürsten, deren Namen mit dem Zeitalter Kaiser Wilhelms I. eng verbunden sind, hat Lenbach außer dem Oberfeldherren der deutschen Heere in den siebziger Jahren noch König Ludwig I. und König Ludwig II. von Bayern, letzteren für den Saal des Münchener Rathauses, den Großherzog Friedrich von Baden, den Herzog Ernst von Sachsen-Meiningen, zu Anfang der neunziger Jahre auch den König Albert von Sachsen für das städtische Museum in Leipzig porträtiert. Im Beginn der achtziger Jahre entstand das Bildnis des Prinzen Ludwig von Bayern und seiner Familie, auf dem Lenbach wohl zum erstenmale gezeigt hat, daß ihm auch die Psychologie der Kinder von Interesse ist (Abb. 15). In der Haltung und Bewegung dieser Kinder ist freilich noch nicht viel Leben vorhanden. Man darf sogar sagen, daß Lenbach seitdem nichts gemalt hat, was steifer, lebloser und gezwungener komponiert worden ist, als dieses Familienbild. Ganz und gar in die Tiefen einer Kinderseele ist Lenbach auch erst viel später gedrungen, als er ein eigenes Kind an sein Herz drücken und an diesem seinem liebsten Modell Studien machen konnte, deren Naturwahrheit noch durch Liebe und Zärtlichkeit gesteigert wurden.

Noch im Jahre der Wiener Weltausstellung, 1873, fand Lenbach die erste Ge-

legenheit, einen der beiden deutschen Helden von 1870/71 zu porträtieren, deren Bildnisse vornehmlich seinen Weltruf begründet haben. Graf Moltke gewährte ihm die erste Porträtsitzung, und wenn auch das erste danach ausgeführte Bild die geistige Bedeutung des großen Feldherrn und geistreichen Menschen noch nicht völlig erschöpfte (Abb. 16), so wurde doch damit zwischen Moltke und Lenbach ein Verkehr angebahnt, der mit den Jahren um so mehr an Vertrautheit und Innigkeit zunahm, als Lenbach später zu Moltke durch eine Heirat mit einer Verwandten des Grafen in nähere Familienbeziehungen trat. Von Jahr zu Jahr ist er dann tiefer in das geistige Wesen Moltkes und auch in das äußere Gewebe von Knochen, Muskeln und Haut, das den Sitz dieses seltenen Geistes umschloß, eingedrungen. Moltke kam seinem Maler in den letzten Jahren seines Lebens sogar so weit entgegen, daß er ihm eine Gunst erwies, die keinem anderen Porträtmaler bei seinen Lebzeiten zu teil geworden ist: er befreite seinen Kopf von der Perücke, die er schon in jungen Jahren anzulegen gezwungen worden war, und so enthüllte sich dem Künstler der ganze Bau des hoch gewölbten Schädels, dessen Träger aus dem furchtbarsten Handwerk dieser Welt eine Kunst gemacht, der den Krieg zum Kunstwerk erhoben hatte (Abb. 17). Aus solchen intimen Studien konnten so klassische Abbilder dieser hoch gearteten Denkernatur hervorgehen, wie sie die Nationalgalerie in Berlin, das Museum in Frankfurt a. M. und andere öffentliche Sammlungen besitzen.

Während des Winters 1873 auf 1874 hielt sich Lenbach einige Zeit in Berlin auf. Er und seine Kunst waren in der deutschen Reichshauptstadt keine Fremdlinge mehr. Zu Ende des Jahres 1872 hatte er im Verein Berliner Künstler eine Anzahl von Bildnissen ausgestellt, unter ihnen Franz Lachner, Richard Wagner, Liszt und andere Personen aus den Wagner nahe stehenden Kreisen. Die Bilder hatten wegen ihrer ganz ungewöhnlichen Auffassung, wegen ihrer souveränen Vernachlässigung untergeordneter Körperteile zu Gunsten der Köpfe und namentlich wegen ihrer auf den Ton alter Gemälde gestimmten, koloristischen Er-



Abb. 59. Villa Lenbach in München.
Gartenanlage und Teil des Seitengebäudes.

scheinung bei den Künstlern wie im großen Publikum, gerade wie in München, Bewunderung und Abscheu erregt, und diese entgegengesetzten Gefühle waren auch in der Presse zum Ausdruck gelangt. Im allgemeinen überwog aber doch der Eindruck einer bedeutenden künstlerischen Persönlichkeit. Ein Rückschlag in der öffentlichen Meinung zu Ungunsten Lenbachs erfolgte freilich, als die akademische Kunstausstellung des Jahres 1874 das zwei Jahre zuvor gemalte Bildnis Kaiser Wilhelms brachte, das, wie schon erwähnt, zuerst auf der Wiener Weltausstellung erschienen war. Mehr als in Wien empfand man in Berlin, daß Lenbach gerade bei einem Manne, der noch kurz zuvor durch seine körperliche Rüstigkeit und seine geistige Frische trotz seiner siebzig Jahre die ganze Welt in Staunen versetzt hatte, die schlaffe, müde Haltung, die er vielleicht in einem Augenblicke zufällig wahrgenommen, nicht als etwas Charakteristisches hätte betonen sollen. Aber diese Vernachlässigung von Aeußerlichkeiten lag schon damals im künstlerischen System Lenbachs, der auch hier seine ganze Kraft auf den Kopf konzentrirt hatte, ohne freilich etwas Erschöpfendes zu erreichen.

Ungleich besser fand sich Lenbach mit der Heldengestalt des ritterlichen Kronprinzen Friedrich Wilhelm ab, den er 1874 in Kürassieruniform malte (Abb. 18). In der Haltung wie in dem tiefen Goldton kann sich dieses Bildnis den besten historischen Porträts Tizians an die Seite stellen, und es ist nur zu bedauern, daß Lenbach keine Gelegenheit gehabt oder genommen hat, auf diese dankbare Aufgabe zurückzukommen und die geistigen Eigenschaften, namentlich die echte Herzensgüte des edelen Fürsten in dem Kopfe noch deutlicher widerzuspiegeln, als es ihm das erste Mal gelungen ist. Sonst blieb Lenbach mit der kronprinzlichen Familie, obwohl deren bevorzugter Porträtmaler der Wiener Heinrich von Angeli war, auch in späteren Jahren in Verbindung,



Abb. 60. Villa Lenbach in München.
Gartenbassin mit Fontäne.

wovon die Bildniszeichnung der Kronprinzessin (Abb. 19) und das Gruppenbild ihrer Töchter, der drei Prinzessinnen Viktoria, Sophie und Margarete, zeugen (Abb. 20). Während Lenbachs Aufenthalt in Berlin im Jahre 1874 entstand auch ein Bildnis der damaligen Gräfin von Schleinitz, der späteren Gattin des österreichischen Diplomaten Grafen von Wolkenstein, einer geistvollen Kunstfreundin, deren Salon in Berlin der Mittel- und Stützpunkt der damals noch kleinen Wagnergemeinde war und bei der Lenbach als einer der Intimen dieser Gemeinde ein gern gesehener Gast war (Abb. 21).



Abb. 62. Villa Lenbach in München. Fassade des Quergebäudes.

Wenn Lenbach um diese Zeit bei dem kühlen Publikum und der noch kühleren Kritik Berlins noch manche Bedenken hervorrief, ja sogar auf entschiedenen Widerstand stieß, so entschädigte ihn dafür die begeisterte Aufnahme und das innige Verständnis, das er gleich seinem Freunde Makart, dem es in Berlin noch schlechter ergangen war, bei den Wienern fand. Die starke Kluft, die damals viel weiter als jetzt zwischen norddeutschem Kunstverstand und süddeutschem oder, was fast dasselbe bedeuten will, deutsch-österreichischem Kunstempfinden bestand, machte sich bei der Wertschätzung Lenbachs ganz besonders fühlbar, und es hat noch mehr als eines Jahrzehnts bedurft, bis die anfängliche Abneigung gegen Lenbach in Berlin und Norddeutschland einer ruhigeren, unbefangeneren Würdigung seiner künstlerischen Absichten wich. In Wien erkannte man sie schon frühzeitig, und als Lenbach im Frühjahr 1875 wieder im Wiener Künstlerhause erschien, diesmal mit sieben Bildnissen, gab es sogar einen Kunstkritiker, der bei ihrer Beurteilung beinahe ebenso klar und scharf die letzten Ziele Lenbachscher Kunst erkannte, wie sie Lenbach selbst zwanzig Jahre später dem Schriftsteller Wyl in seinen mehrfach erwähnten Gesprächen enthüllte. „Man kann nicht sagen,“ so schrieb damals Balduin Groller in der „Kunstchronik“, „daß er (Lenbach) ein Nachahmer (der Alten), noch weniger, daß er ein Eklektiker sei; er sieht mit eigenen Augen, nur die Kunst des Sehens hat er von den Alten gelernt. Wie er früher die Bilder eines Giorgione, Tizian oder Velazquez kopierte, so kopiert er jetzt die Individuen, die er zu malen hat; wie er sich dort nicht mit dem äußerlichen Nachpinseln begnügte, sondern die Seelen der



Abb. 61. Villa Lenbach in München. Haupteingang des Quergebäudes.

Bilder mitmalte, so malt er auch hier nicht nur die leere Form, sondern auch den Geist, der diese belebt. In der malerischen Anordnung seiner Bildnisse, in der Behandlung des Details mag er leicht von anderen übertroffen werden, in der Hauptsache, in seiner Fähigkeit, eine ganze, volle Individualität bei ihrem Kern zu fassen, sie rein herauszuschälen, daß sie mit frappierender Klarheit vor den Beschauer hintrete, darin braucht er vor keinem seiner Zeitgenossen die Waffen zu strecken. Sein Gebiet ist eng umgrenzt, allein innerhalb dieser Grenzen ist seine Kraft eine erstaunliche, und es zeugt von weiser künstlerischer Einsicht, daß er über diese Grenzen nicht hinausstrebt. Das Menschenangesicht als Spiegel der Seele ist ihm das wichtigste, aber auch das einzige Problem; in dieses versenkt er sich mit einem Ernste, der in seinem heißen Ringen und Mühen etwas Leidenschaftliches an sich hat. Hat er dieses Problem gelöst, so ist seine Spannung geschwunden, sein Interesse, vielleicht auch seine Kraft gelähmt. Der Kopf ist einmal da, das andere mag gehen oder stehen, wie es will. Die Hauptsache ist fertig, der Rest — für ihn ist's ein ‚schäbiger' Rest, um welchen sich zu mühen es nicht verlohnt. So kommt es, daß man von einem Lenbachschen Bildnisse eher von einem vollendeten Werke, als von einem fertigen sprechen kann. Gewandung, Hände, kurz alles, was noch sonst bei einem Porträt mitgesprochen hätte, ist flüchtig und breit, gleichsam nur andeutungsweise, hingestrichen, meist bis zur Unkenntlichkeit abgetont. Es ist, als hätte der Künstler gefürchtet, daß irgend etwas davon bei etwas sorgfältigerer Behandlung in ungelegene Konkurrenz mit der Hauptsache treten könnte." Über einen Punkt konnte aber auch dieser Kritiker nicht hinweg, wie alle anderen nach ihm, über die völlig unverständliche Vernachlässigung der Hände, über die sich auch Lenbach selbst in seinen Unterredungen mit Wyl nicht ausgesprochen hat. Wenn er auch nicht zu den alten Meistern, die auf die Mitwirkung der Hände als wichtiges Hilfsmittel zur Charakterisierung des Menschen ein besonderes Gewicht gelegt haben, zu Leonardo da Vinci, zu Dürer und Holbein in engere Beziehungen getreten ist, so spielen doch auch bei den Meistern, die seine Leitsterne gewesen sind, bei Tizian, bei Rubens, van Dyck und Velazquez, die Hände keineswegs eine untergeordnete Rolle. Bei einem so scharfen Denker wie Lenbach bleibt also nur die Vermutung übrig, daß er mit Absicht auf die Mitwirkung der Hände verzichtet, weil seiner Meinung nach schon im Angesicht der Ausdruck des geistigen Lebens so erschöpfend wiedergegeben werden muß, daß jeder weitere Kommentar überflüssig ist, vielleicht auch, weil andere vor ihm die „Psychologie der Hände" schon so gründlich ausgenutzt haben, daß für ihn nichts mehr zu thun übrig geblieben ist.

Gegen Ende des Jahres 1875 ging Lenbach wieder nach Wien, um mit seinem Freunde Makart, mit dem Orientmaler Leopold Carl Müller und einigen anderen Künstlern eine Reise nach Ägypten zu machen, wo sie den Winter von 1875 auf 1876, meist in Kairo und Umgebung, wo ihnen ein verlassener Palast des Vicekönigs Ismael Pascha als Wohnung zur Verfügung gestellt wurde, mit Schauen, Studieren und Malen zubrachten. Makart hatte ein bestimmtes Ziel vor Augen. Er hatte Anfang 1875 ein großes dekoratives Bild gemalt, welches Kleopatra darstellte, die Antonius in einer Prachtbarke auf dem Nil entgegenfährt. Durch den Erfolg dieses Bildes sah sich Makart veranlaßt, den Gedanken weiter auszuspinnen, und er beschloß als eine Art Seitenstück dazu eine „Spazierfahrt auf dem Nil" zu malen. Zu diesem Zweck wollte er in und bei Kairo örtliche und ethnographische Studien machen, und so richteten er und seine Gefährten in jenem Palaste ihre ziemlich primitiven Ateliers ein, in denen sie munter darauf los malten, wenn sie sich vom Schauen gesättigt hatten. Lenbach verfolgte keine besonderen Zwecke; aber der Eindruck, den Kairo und das ganze orientalische Leben in seiner reichen Farbenfülle und unendlichen Mannigfaltigkeit auf ihn machten, war doch so mächtig, daß er gewiß auch für seine Kunst manchen Nutzen daraus gezogen hat, wenn das auch nicht im einzelnen mehr zu kontrolieren ist. Lenbachs künstlerische Kraft war gerade um diese Zeit in so raschem Wachstum begriffen, daß sich dessen einzelne Stadien nicht feststellen lassen, und sie entfaltete sich schnell zu einer stolzen Höhe, als im Jahre 1879 die mächtige Gestalt Bismarcks in den Kreis der Erscheinungen trat, deren

künstlerische Bewältigung Lenbach unternahm.

Mit großen und kleinen Staatsmännern, herzigen, die sich gaben, wie sie waren, hatte Lenbach schon früher zu thun gehabt. Wohl der erste von ihnen war Marco Minghetti,



Abb. 63. Aus der Villa Lenbach in München.

mit Diplomaten jeglicher Gattung, mit solchen, die etwas aus sich zu machen wußten, ohne etwas zu sein, und mit den offen- der 1870 als italienischer Gesandter nach Wien gekommen war und dort bald eine hervorragende Stellung in der internatio-

nalen Gesellschaft gewann, in der auch Lenbach 1871 einige Wochen verkehrte. Minghetti (gest. 1886) war nicht bloß ein tapferer Patriot, ein kluger, energischer Staatsmann, der die Grundlagen der gegenwärtigen politischen Stellung Italiens im Kreise der Großmächte geschaffen und den Dreibund vorbereitet hat, sondern auch ein feiner Kunstkenner, der sich selbständige Anschauungen und Kenntnisse erworben hatte. Diese zwiespältige Beschäftigung hat Minghetti offenbar mit dem Maler zusammengeführt, dem freilich der Staatsmann und der liebenswürdige Mensch interessanter gewesen sein mag als der Kunstkenner. Denn Minghetti war ein leidenschaftlicher Verehrer Raffaels, und dessen Leben und Kunst hat er auch in einem geistvollen Buche beschrieben. Von Lenbach kann man aber nicht sagen, daß er für Raffael schwärmt. Wenigstens liegt keine beglaubigte Äußerung von ihm vor, die darauf hindeuten könnte. Raffael gehört für ihn eben zu denen, die ihm eine steife Hochachtung abnötigen, die er wohl auch versteht, die aber außerhalb des Kreises der Meister stehen, zu denen ihn gleich starke Mitempfindungen und Leidenschaften ziehen. So interessierte ihn denn an Minghetti, als er ihn später in Rom, im Jahre vor seinem Tode, malte, nur der Staatsmann, der stets wachsame und kampfbereite, der nur Augen und Ohren hat, um zu sehen und zu hören, was die Größe und Machtstellung seines Vaterlandes fördern kann. Es ist ein Bild, das den scharfsinnigen Staatsmann in einem Augenblicke darstellt, wo er seine geistigen Kräfte auf das höchste angespannt hat und diese Zusammenziehung das ganze Antlitz von den Haarwurzeln bis zum Kinn wie ein elektrischer Funke durchzuckt (Abb. 22, in der Dresdener Galerie). Das ist die Sprache einer Individualität und eines nationalen Temperaments zugleich. Zu diesem heißblütigen, aber in allen Lebenslagen an einem hohen Ziel unerschütterlich festhaltenden Italiener kann man sich keinen schärferen Gegensatz denken als den „great old man“, den nicht minder leidenschaftlichen, in Staatsangelegenheiten jedoch sehr schwankenden und wandelbaren Gladstone, der in seinem langen Leben alle im politischen und parlamentarischen Leben Englands möglichen Phasen vom Hochtory bis zum äußersten Radikalen durchmessen hat. Allen diesen politischen Wandlungen war aber doch ein Grundzug gemeinsam: der der Opposition, und darin mag Lenbach einen seiner eigenen Natur verwandten Zug erkannt haben, der ihn mehrfach zur Wiedergabe dieses merkwürdigen Greisenantlitzes gereizt haben mag (Abb. 23). Obwohl Lenbach am Ende doch zum Fürstenmaler geworden war, trotzdem daß seine Kunst wie sein persönliches Auftreten ganz und gar nicht dazu geeignet erschienen, verleugnete er niemals das starke Unabhängigkeitsgefühl, das sich schon in dem Jüngling geregt und in dem Manne vollends entwickelt hatte. Ohne Parteimann zu sein oder sich irgendwie am politischen Leben zu beteiligen, empfand er doch die lebhaftesten Sympathien für alle, die in reiner Gesinnung und ehrlicher Begeisterung zu einer der herrschenden Parteien in Gegensatz getreten waren oder gar unter der Bekundung ihrer Überzeugung leiden mußten. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet war ihm Gladstone nicht bloß als berühmter Staatsmann, sondern auch als Mensch eine psychologisch interessante Erscheinung, noch dazu als ein Mensch voller Widersprüche. In der Politik radikal bis zum Fanatismus, war Gladstone in seinen wissenschaftlichen Arbeiten, namentlich in seinen Forschungen, die die Realität der Homerischen Gedichte verteidigten, ein konservativer Romantiker. Seine polemischen Schriften gegen die Eingriffe des Vatikans und des Ultramontanismus in die geistige Freiheit seit 1870 brachten ihn auch in Beziehungen zu Ignaz Döllinger, dem unerschrockenen Bekämpfer des päpstlichen Unfehlbarkeitsdogmas, und das Doppelbildnis, das uns diese beiden, in gleicher Gesinnung verbundenen Männer bei einander zeigt, ist eine der wertvollsten kulturgeschichtlichen Urkunden aus dem letzten Viertel des XIX. Jahrhunderts, die wir Lenbach verdanken, ein Denkmal jenes gewaltigen geistigen Kampfes, der schon seit sechs Jahrhunderten tobt, ohne zu einem völligen Siege der einen oder der anderen Partei geführt zu haben (Abb. 24). Döllinger hatte übrigens schon viel früher die Sympathien Lenbachs gewonnen. Zu Anfang der siebziger Jahre hatte er ein Bildnis des geistvollen Universitätslehrers und Forschers gemalt, in dessen gramdurchfurchten Zügen sich schon damals der tragische Zwiespalt wider=

spiegelte, der sich fast durch die ganze zweite Hälfte seines Lebens gezogen hat (Abb. 25), und in einem zweiten, etwa zehn Jahre



Abb. 64. Comtesse Moltke.

später entstandenen Bildnis (Abb. 26), dessen Körperhaltung ungefähr mit der auf jenem Doppelbild übereinstimmt, hatte er den Greis dargestellt, der nach den schweren Stürmen seines Lebens mit sich und der Welt Frieden gemacht hat. Derselbe Grundzug seines Charakters, der Lenbach die geistige Gemeinschaft Döllingers suchen ließ, hat ihn auch veranlaßt, einen Gesinnungsgenossen und Mitkämpfer zu malen, den kroatischen Bischof Joseph Georg Stroßmayer, der auf dem



Abb. 65. Lenbach und sein Töchterchen.

vatikanischen Konzil von 1870 im Gegensatz zu der nachgiebigen Mehrheit tapfer gegen das Unfehlbarkeitsdogma aufgetreten war, aber schon zehn Jahre später seinen Widerstand aufgab, um fortan seine Oppositionslust auf innerpolitischem Gebiete zu bethätigen (Abb. 27).

Außer Minghetti und Gladstone hat Lenbach noch eine Reihe von Staatsmännern und Diplomaten gemalt, von denen wir den Baron, späteren Grafen von Scheel-Plessen, den ersten Oberpräsidenten von Schleswig-Holstein, den belgischen Minister-

präsidenten Frère-Orban, den Staatsminister von Delbrück, den langjährigen Mitarbeiter Bismarcks (Abb. 28), den deutschen Botschafter von Radowitz, den bayerischen Finanzminister von Riedel (1893, Abb. 29) und aus neuester Zeit den Reichskanzler Fürsten von Hohenlohe erwähnen. Aber sie alle zusammengenommen haben für Lenbach nicht die künstlerische Bedeutung gehabt, wie die heroische Gestalt Bismarcks, der nun schon 20 Jahre lang durch das Schaffen des Meisters in immer neuen Wandlungen seiner geistigen und körperlichen Persönlichkeit hindurchschreitet.

Als Lenbach das erste Bildnis des Fürsten Bismarck zu malen unternahm, hatte er dazu einen Auftrag von der Direktion der königlichen Nationalgalerie in Berlin erhalten, die die Gründung einer Sammlung berühmter Männer aus der neuesten Geschichte Deutschlands beschlossen hatte. Fürst Bismarck hatte sich bis dahin gegen Künstler sehr unzugänglich verhalten. Von den Malern erfreute sich nur A. von Werner, den der Kanzler bereits während des Krieges von 1870 und 1871 in Versailles kennen gelernt hatte, einer Ausnahmestellung im Bismarckschen Hause. Aber im allgemeinen widerstrebte die nervöse Natur Bismarcks längeren Porträtsitzungen, die er nur in seltenen Fällen, etwa wenn es sich um ein Denkmal handelte, einem Künstler gewährte.



Abb. 66. Lenbach und sein Töchterchen (1896).

So war gerade der pinselgewandte, im schnellen Erfassen einer Persönlichkeit behende Lenbach der richtige Mann für den ruhelosen Lenker des Deutschen Reiches, auf den schon sehr bald auch das freimütige, offene und gerade Wesen des Künstlers einen starken Eindruck machte. Es dauerte nicht lange, so gehörte Lenbach zu den Intimen der Bismarckschen Familie. Die beiden verwandten Geister hatten sich erkannt, und es entspann sich zwischen ihnen ein inniges Band, das alle Proben überstanden hat. In Treue und unerschütterlicher Anhänglichkeit hat Lenbach trotz aller Wechselfälle des Lebens an Bismarck und den Seinigen festgehalten, und in rastloser Thätigkeit hat er dem deutschen Volk in zahlreichen Bildern aus fast jedem der letzten 20 Jahre die Gestalt seines gefeierten Helden immer und immer wieder vor Augen geführt.

Man hat Lenbach wegen seiner Massenproduktion von Bismarckbildnissen, die bisweilen in der Ausführung allerdings manches zu wünschen übrig ließen, oft getadelt und verspottet. Selbst der Münchener Künstlerverein „Allotria“, dem Lenbach bald nach seiner Begründung beitrat und dessen Interesse er seitdem auf das eifrigste gefördert hat, ist unter den Spöttern gewesen, und sein witzigster Karikaturenzeichner, der sonst so empfindsame und ernsthafte Fritz August von Kaulbach, ist in seinen Erfindungen niemals so großartig grotesk gewesen, als wenn es galt, Lenbach, den privilegierten Bismarckmaler „von Bismarcks Gnaden“, zum Gegenstand seines satirischen Griffels zu machen. Und dazu hat dann der Vereinspoet Schwabenmajer seine Leier geschlagen und geschildert, wie Lenbach „des Jahrhunderts größten Mann“ zu malen anfing:

Malt, wie seine Augen blitzen,
Wie die mächt'gen Brauen sitzen,
Nimmt den Pinsel doppelt voll
Und wird schließlich bismarcktoll.

Der Spott von Künstlern gegen Künstler wird, wenn er von Geist und Witz getragen ist, immer gern von solchen Künstlern hingenommen, die es wirklich sind. Nur Scheingrößen sind empfindlich, und darum ist auch Lenbach niemals durch solche Spöttereien in Bild und Wort an seiner großen Aufgabe irre geworden. Auch ernsthafte Einwände, die man gegen seine Flüchtigkeit erhob, hat er nicht viel beachtet, vermutlich, weil ihm jeder Augenblick, wo es ihm vergönnt wurde, seinen Helden malen zu dürfen, viel zu kostbar war, als daß er ihn durch kritisches Nachdenken in seiner Fruchtbarkeit hätte beeinträchtigen dürfen. Wie fleißig er diese Augenblicke benutzt hat, mit welchem Geschick er in seinen Bildnisstudiem die wechselnden Stimmungen und Eindrücke, die den Fürsten Bismarck jeweilig beherrscht haben, widerspiegelt, die durch die Jahre erzeugten physischen Veränderungen in seinem Antlitz von Zeit zu Zeit in energischer Charakteristik wiedergegeben hat, alles das und die darauf verwendeten Arbeiten lernt man erst richtig kennen und würdigen, wenn man diese lange Reihe von Studien und Bildern, wenn auch nur in Reproduktionen, im Zusammenhang betrachtet und jedes Stück mit dem zeitlich folgenden vergleicht. Dann verstummt der hier und da erhobene Vorwurf schnell fertiger oder gar handwerksmäßiger Mache, und es bleibt nur das Staunen vor dem Manne, der von Jahr zu Jahr immer tiefer in die unbegrenzte Mannigfaltigkeit eines gewaltigen Geistes eindringt und in dessen Spiegel, dem Antlitz, immer einen neuen Teil dieser Mannigfaltigkeit zu stets überraschender Erscheinung bringt.

Als Lenbach den Fürsten Bismarck zum erstenmal porträtierte, stand dieser auf der Höhe seines internationalen Ruhmes. Der „ehrliche Makler“ war der Dirigent des europäischen Konzerts, und der „Kongreß von Berlin“ war ein Meisterstück diplomatischer Kunst gewesen, das seit 70 Jahren nicht seinesgleichen gehabt hatte. Bismarck war aber kein Schauspieler, und er war froh, wenn er sein Ziel erreicht hatte, seine Uniform wieder ausziehen und in das bürgerliche Kleid schlüpfen zu dürfen, das dem Gutsherrn von Varzin und Friedrichsruh mit den Jahren immer behaglicher geworden war. Im bürgerlichen Kleide hat ihn auch Lenbach, dem, wie wir wissen, Uniformen und Staatskleider auch nicht sehr behaglich waren, zuerst dargestellt. Die Uniform hätte ihn gestört, und es war ihm doch anfangs nur um den Kopf zu thun, mit dessen Studium er sich noch viel gründlicher befaßte, als es ohnehin seine Gewohnheit war. Ein Studienblatt, das den Kopf des Fürsten von drei Seiten zeigt (Abb. 30), ist ein Zeugnis dafür, zu-

gleich aber ein Beweis von der Virtuosität, mit der Lenbach zu zeichnen und zu modellieren versteht, wenn es nur einem großen den Kanzler stehend bis zu den Knien, die Hände mit dem schwarzen Filzhut auf die Lehne eines Sessels vor ihm gelegt, dar-



Abb. 67. Marion.

Gegenstand gilt. Mit Benutzung dieser Studie malte er das schon erwähnte Bildnis in der Berliner Nationalgalerie, das stellt, und später ein ähnliches Kniestück, das sich jetzt im städtischen Museum in Leipzig befindet (Abb. 31). Jene Kopfstudien



Abb. 68. Frau von Lenbach, geb. Gräfin Moltke.

waren sozusagen nur ein erster Orientierungsversuch, der sich mehr an äußerliche Formen hielt, die freilich bei der Ausführung der danach gemalten Bilder noch mehr durchgeistigt wurden. Je öfter er aber Gelegenheit fand, den Fürsten bei der Arbeit oder in zwangloser Unterhaltung beobachten zu dürfen, desto geläufiger wurde ihm die Form, und desto heller leuchteten die Funken des Geistes, die unter den buschigen Augenbrauen des Kanzlers, so wie ihn Lenbach zeichnete und malte, in die Welt blitzten.



Abb. 69. Wärterin und Kind.
Nach einer Zeichnung.

Allmählich war dieser durch die ehrliche Geradheit seines Wesens dem Fürsten so vertraut geworden, daß er seinem Maler gestattete, seine Studien nach ihm in seinem Arbeitszimmer während der Erledigung seiner Amts- und diplomatischen Geschäfte zu machen, oft freilich auch unter diesen anscheinend so bequemen Verhältnissen schnell genug, da Bismarcks nervöses Temperament zu langem Stillsitzen ganz und gar nicht

geneigt war. Aber aus diesen Studien erwuchs mit der Zeit doch ein Charakterbild, das die historische Größe des gewaltigen



Abb. 70. Madame St. René-T.

Mannes so vollkommen erschöpft, wie es keinem zweiten Künstler bei einer weltgeschichtlichen Persönlichkeit von gleicher Bedeutung gelungen ist. Von allen Künstlern, die Bismarck jemals gezeichnet, gemalt oder in Thon gebildet haben, hat Lenbach allein das dämonische Element in Bismarcks Wesen, das in erregten Momenten nicht selten bei ihm zum Ausbruch gekommen ist und selbst seine zähesten Gegner zum Zittern gebracht hat, erfaßt und veranschaulicht, ohne

daß er dabei jemals in ein falsches Pathos oder gar ins Theatralische geraten ist. So war es eine besonders glückliche Stunde, als Lenbach etwa um die Mitte der achtziger Jahre jenes besonders populär gewordene Brustbild zeichnete, das den Kanzler in der von ihm gewöhnlich getragenen Interimsuniform, unbedeckten Hauptes, nach rechts gewandt, darstellt (Abb. 32). Hier ist, trotz der einfachen zeichnerischen Behandlung, der mächtige Schädel zu einer fast monumentalen Größe gesteigert, wie sie ein Bildner in Stein und Erz nicht gewaltiger zum Ausdruck bringen kann. So stellt man sich den Bismarck vor, der einst der Schar seiner offenen und geheimen Widersacher das



Abb. 71. Mutter und Kind (1893).

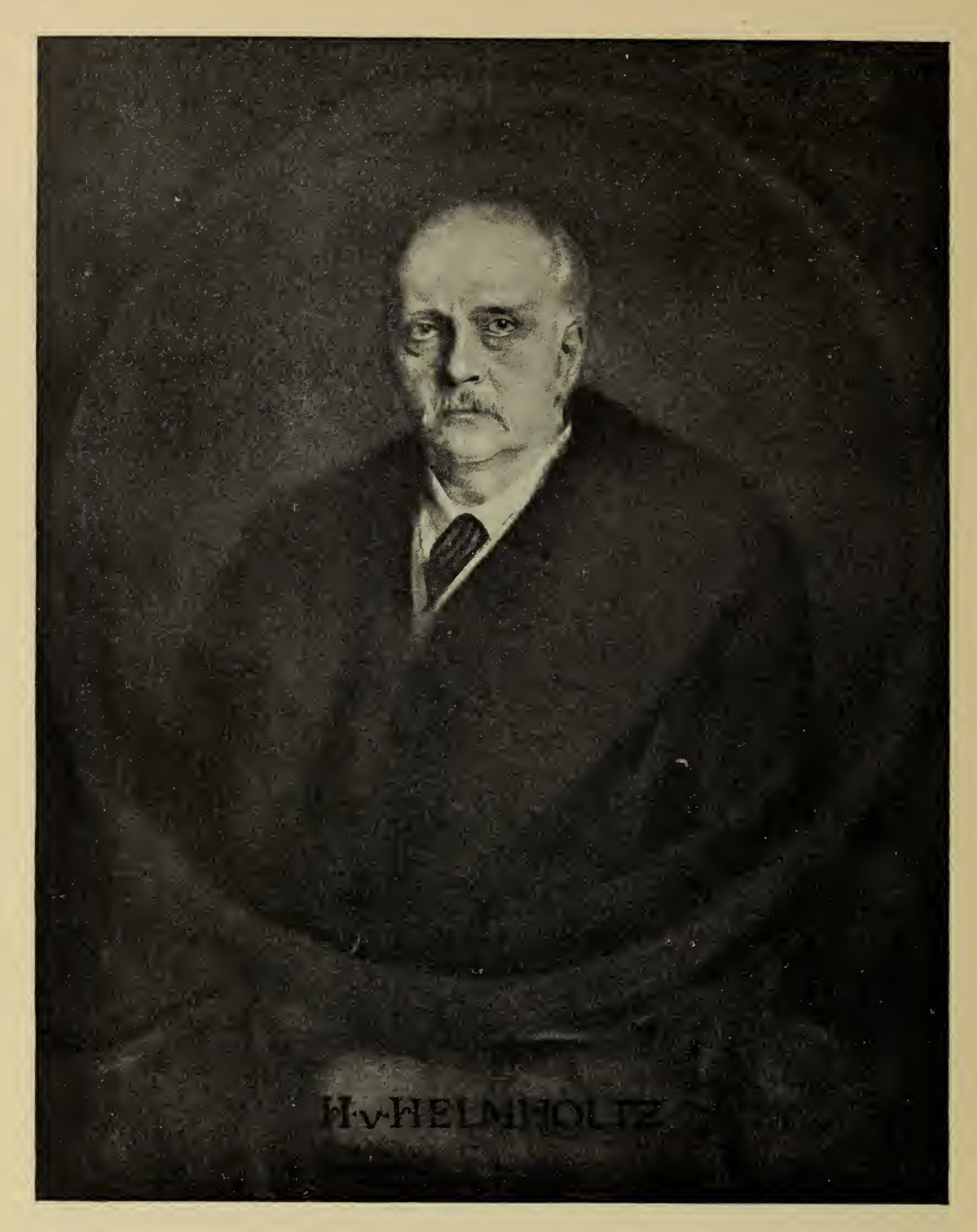


Abb. 72. Hermann von Helmholtz.

stolze Wort entgegenrief: „Wir Deutsche fürchten Gott, aber sonst nichts in der Welt!“

Solange Fürst Bismarck im Amte war, hat ihn Lenbach unzähligemal für Museen, Rathäuser und private Verehrer des Helden gemalt, in Civil und Uniform, unbedeckten Hauptes oder das Haupt mit dem Stahlhelm oder dem Schlapphut bedeckt, im Brustbild und in halber Figur, stehend und sitzend — aber immer hat er im Gesichtsausdruck wie in der äußeren Anordnung neue Varianten zu finden gewußt. Eigentlich wiederholt hat er sich niemals, weil ihn stets ein bestimmtes psychologisches oder koloristisches Problem beschäftigte. So reizte es ihn besonders, den Fürsten mit breit-

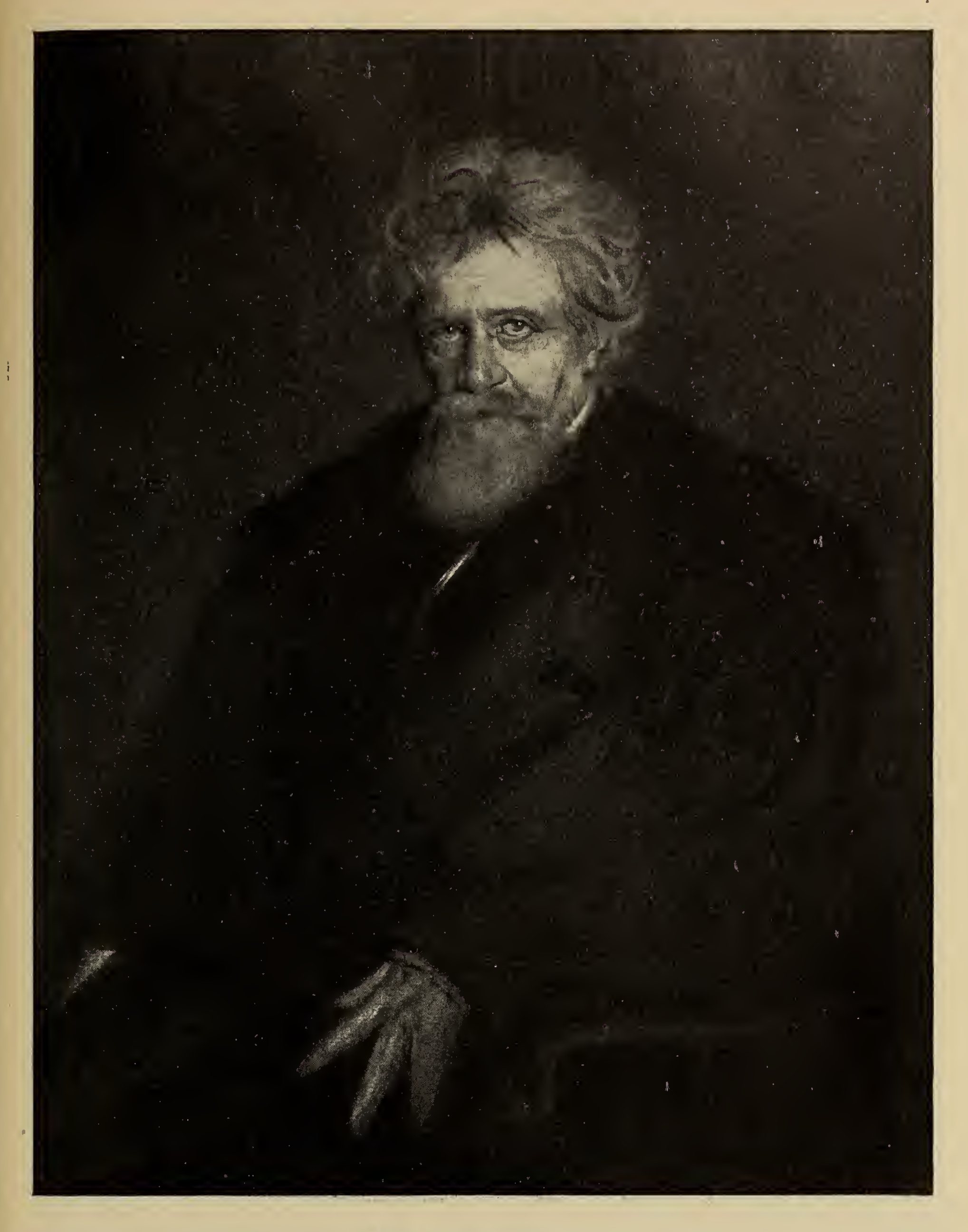


Abb. 73. Hermann Lingg.

krempigem Filz- oder Schlapphut darzustellen, weil er dann den Zauber magischen Helldunkels nach Rembrandts Art über das Antlitz breiten konnte. Mit den Jahren wuchs noch die Kraft seiner Charakteristik, und sie erhob sich fast zu tragischer Höhe, als Fürst Bismarck im März 1890 seine Ämter niederlegte und sich ins Privatleben zurückzog. Das erste Zeugnis dafür ist ein im Frühling dieses Jahres vollendetes Bild, welches den Fürsten in einem Lehnstuhl sitzend, im weißen Galarock seiner Halberstädter Kürassiere, mit den Generalsabzeichen und vollem Ordensschmuck, den Stahlhelm

auf dem leicht gebeugten Haupte, den Blick sinnend in die Ferne gerichtet, darstellt. Als Vorstudie zu diesem Bilde hat wohl die flott und geistreich, mit erstaunlicher Sicherheit hingeschriebene Zeichnung gedient, die unsere Abbildung 33 wiedergibt. Der hier geschaffene Bismarcktypus ist fortan für alle von Lenbach gezeichneten und gemalten Bildnisse des Fürsten, natürlich mit den durch die Fortschritte des Alters bedingten Veränderungen, maßgebend gewesen. In jedem Jahre hat Lenbach den Fürsten Bismarck mehrere Male in Friedrichsruh besucht und gemalt, und fast niemals hat er

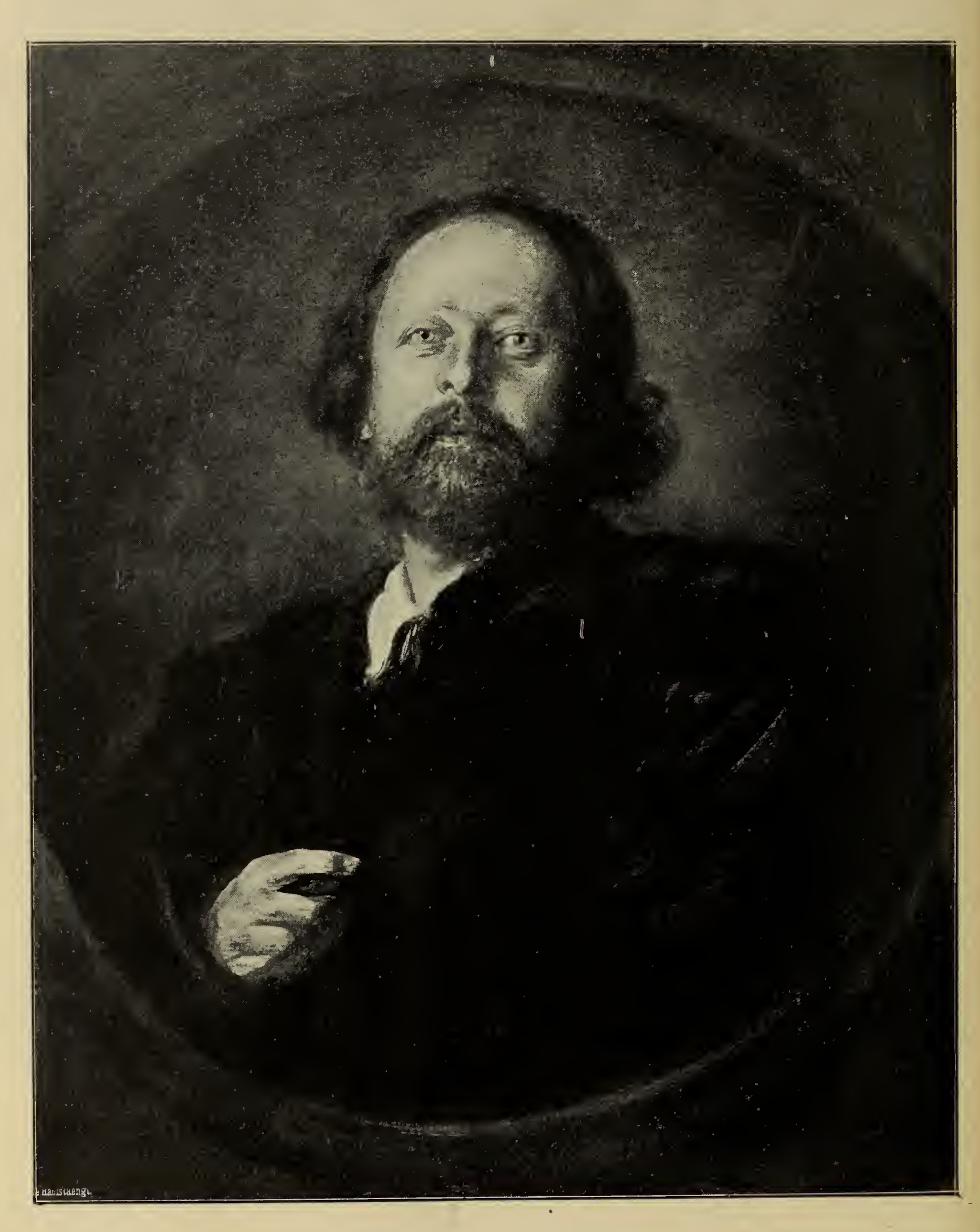


Abb. 74. Paul Heyse (1895).

unter den Intimen des Hauses gefehlt, die am Morgen eines jeden 1. April dem Fürsten die ersten Geburtstagsgrüße darbrachten. Eines der Bismarckbildnisse aus den letzten Jahren, das den Fürsten in straffer Haltung und in Uniform, kräftig und frisch, wie in seiner besten Zeit, darstellt, trägt sogar das Datum des 1. April 1892 (Abb. 34). Es war jenes Jahr, wo sich der Fürst in der That einer besonders großen Rüstigkeit erfreute, wo er jene weite Reise über Dresden nach Wien zur Hochzeit seines Sohnes Herbert unternahm und von Wien einen Abstecher nach München machte, um seinen Maler in dessen eigenem, eines Fürsten würdigen Heim einen Besuch zu machen. Während seines Aufenthaltes in München besichtigte er auch am 25. Juni die große Kunstausstellung, und als er dort ein neues von Lenbach gemaltes Abbild seiner Person sah, sprach er zu seinen Begleitern die Worte, die für die Bedeutung, die er selbst diesen Bildnissen beilegt, ein klassisches Zeugnis sind: „Es freut mich, durch den Pinsel Lenbachs hier mich so verewigt zu sehen, wie ich der Nachwelt gern erhalten bleiben möchte."

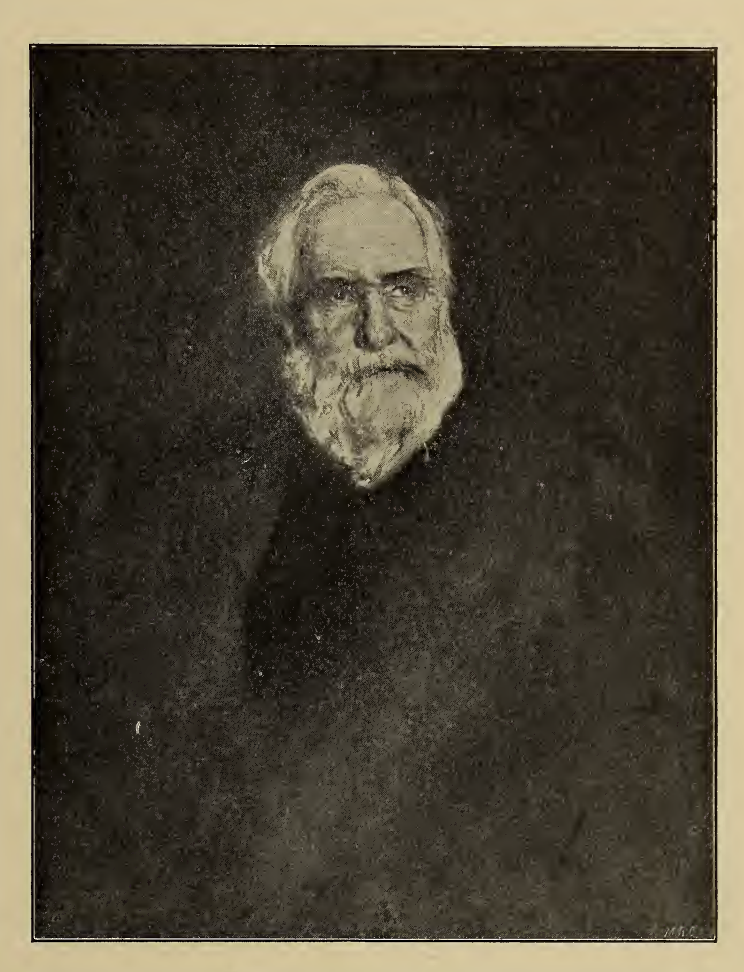


Abb. 75. Max von Pettenkofer.

Ungefähr gleichzeitig mit jenem stolzen Geburtstagsbilde von 1892 ist die Kopfstudie entstanden, die unsere Abbildung 35 wiedergibt, und von beiden weicht die 1894 gezeichnete Kopfstudie mit dem Helm nur wenig ab (Abb. 36). Völlig verschieden geartet in Kopf- und Körperhaltung, in der

Auffassung wie in der malerischen Behandlung sind aber die beiden Bildnisse aus den letzten Jahren, die uns den Einsiedler von Friedrichsruh im Hauskleide vorführen. In dem einen sehen wir noch den wachsamen Staatsmann, der mit Aufmerksamkeit den Händeln dieser Welt folgt, weil die Politik nun einmal sein Gewerbe ist und weil er es für seine Pflicht gegen das deutsche Volk hält, seine mahnende oder ermunternde Stimme, der noch viele Millionen lauschen, ab und zu hören zu lassen (Abb. 37). Das andere aber, 1896 gemalt, zeigt uns den Mann, der zwar die größten Siege errungen, die höchsten Ehren davongetragen, aber dabei nur gelernt hat, die Welt und die Menschen zu verachten (Abb. 38). —

In dem Bismarckschen Kreise war keineswegs, trotz der alle und alles überstrahlenden Centralsonne, ein Mangel an bedeutenden und interessanten Persönlichkeiten. Aber nur wenige sind von Lenbach interessant genug erachtet worden, um dem Herrn und Meister als Trabanten zu dienen. Bei ihm war immer nur der von einer wirklichen Kraft des Seelenlebens geschaffene physiognomische Ausdruck das entscheidende Moment, das seine Kunst der Seelenmalerei zur Nachbildung antrieb. So begreift man es, daß ihn die fast finstere Physiognomie des vor keiner Rücksichtslosigkeit, aber auch vor keiner Gefahr zurückschreckenden Schweninger, des Leibarztes des Fürsten Bismarck, vor allen übrigen der Wiedergabe würdig erschien (Abb. 39). Mit der Zeit, die ihn immer tiefer in die höchsten Kreise der internationalen Gesellschaft einführte, wurde Lenbach aber auch ein galanter Mann, der es nicht verschmähte, schönen, geistvollen oder sonst durch irgend einen körperlichen oder geistigen Vorzug interessanten Frauen und Mädchen seine Reverenz zu machen. Nur durften sie es nicht übel nehmen, wenn er mit ihrem Toilettenkram wenig Umstände machte und alles Schneider-, Putzmacher- und Juwelierwerk sehr summarisch, für diese wackeren Kunsthandwerker bisweilen sogar höchst beleidigend behandelte. Ein sehr drastisches Beispiel dafür ist das Bildnis der Frau von Poschinger, der Gattin des früheren Hilfsarbeiters Bismarcks und Herausgebers vieler auf die diplomatische und parlamentarische Thätigkeit des Kanzlers bezüglicher Schriftstücke, die sich auch als feinsinnige, nach der Lösung tiefer Seelenprobleme strebende Erzählerin bekannt gemacht hat (Abb. 40).

In neue gesellschaftliche Kreise, in die ihn weniger seine persönliche Neigung als das Bedürfnis nach der Erweiterung seines Anschauungsmaterials drängte, trat Lenbach, als er sich im Spätherbst 1882 nach Rom begab und sich dort für den Winter im Palazzo Borghese niederließ, wo er sich ein Atelier einrichtete. Wie er selbst die Geselligkeit suchte, wurden auch seine Empfangsräume bald der Sammelplatz einer internationalen Gesellschaft, in der sich alles zusammenfand, was es damals in Rom an interessanten fremden und einheimischen Persönlichkeiten gab. Dieser Zusammenfluß von bedeutenden Männern und Frauen aller Nationen fesselte Lenbachs künstlerische Neigungen bald so sehr, daß er seitdem mehrere Jahre lang jeden Winter in Rom zubrachte. Zu den Freunden, die er sich in früherer Zeit erworben, gesellten sich neue. So porträtierte er dort abermals, zwei Jahre vor dessen Tode, einen alten Getreuen aus dem Wagnerschen Kreise, den greisen Franz Liszt (Abb. 41), dessen geistvolles, bis in sein hohes Alter fast jugendlich-energisches Profil zu den vollendetsten Schöpfungen Lenbachscher Seelenmalerei gehört, dann den Minister Marco Minghetti, dessen Bildnis wir schon oben (S. 26) wiedergegeben haben, die Schauspielerin Eleonore Duse, die in den achtziger Jahren zuerst in Rom ihre seltene, allein auf die Sprache der Natur gestützte Darstellungskunst entfaltete, die seelenvolle Schönheit der anmutigen Königin Margherita (Abb. 42) und viele andere durch ihre gesellschaftliche Stellung oder durch bestechende Eigenschaften des Geistes oder Körpers ausgezeichnete Persönlichkeiten. Ihre Zahl wäre aber unvollständig gewesen, wenn es ihm nicht gelungen wäre, auch den mächtigen Herrscher im Vatikan, der sich von dieser bunten internationalen Gesellschaft, wenn auch nicht mehr wie sein Vorgänger in dumpfem Groll, so doch aus politischer Klugheit fern hielt, seiner unvergleichlichen Galerie berühmter Zeitgenossen einzureihen. Ihm, dem Bismarckmaler, gelang aber auch dieses Kunststück. Papst Leo XIII. bewilligte ihm Audienz und Sitzung, und dank seiner Fertigkeit, in einer kurzen Stunde ein

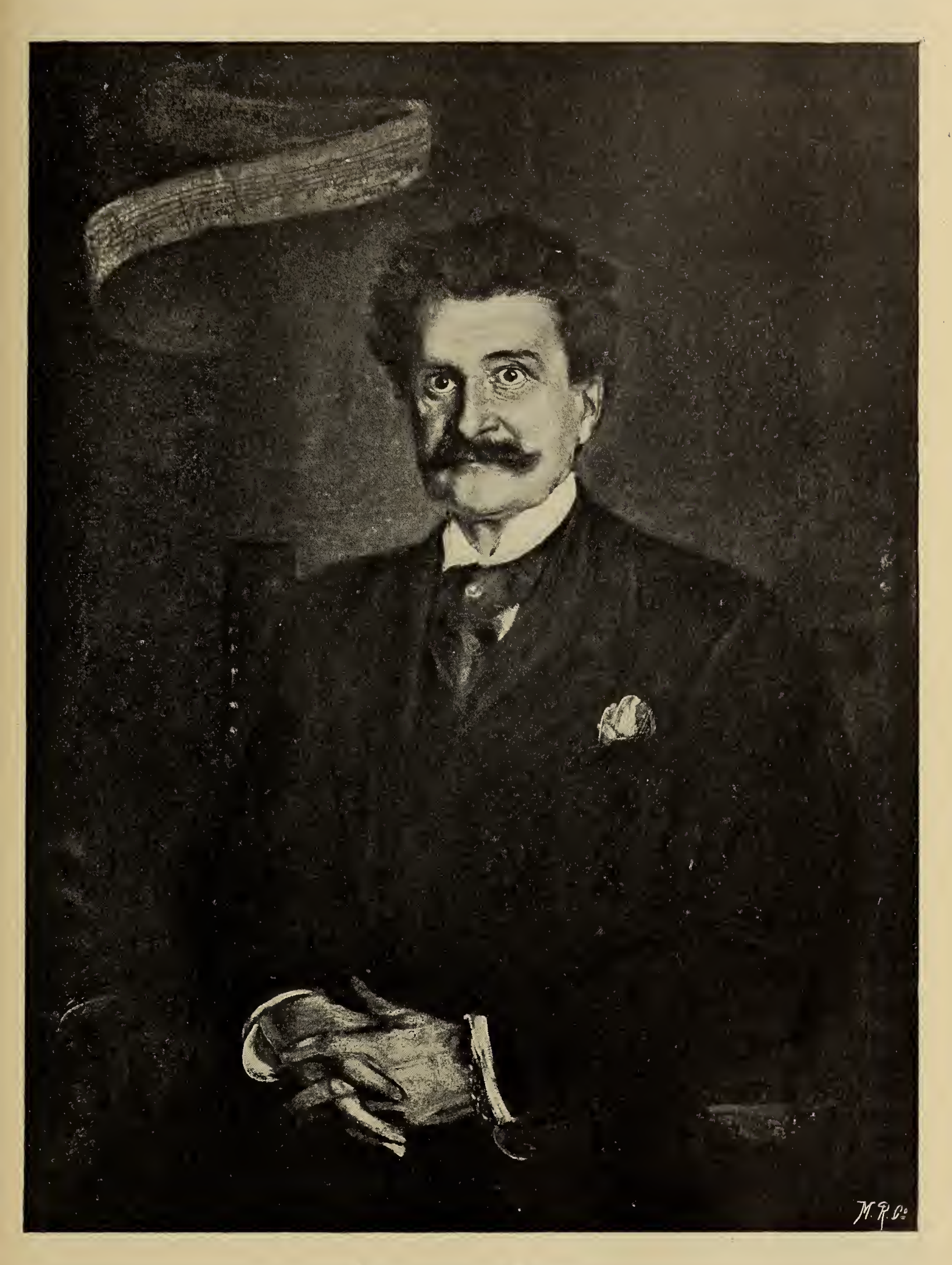


Abb. 76. Johann Strauß.

volles rundes Abbild einer Persönlichkeit zu erfassen, der Natur gleichsam abzustehlen, entstand jene meisterliche Bildniszeichnung, die den Kopf des Statthalters Christi fast ganz in scharfem Profil sehen läßt (Abb. 43). Trotz ihrer Lebendigkeit und Wahrheit in allen Einzelheiten erscheint sie uns aber fast einfach und einseitig, wenn man sie mit dem 1885 danach ausgeführten Bildnis vergleicht, das sich jetzt in der Neuen Pinakothek in München befindet (Abb. 44). Auf jener Studie wird das Antlitz von dem wohlwollenden Lächeln eines liebenswürdigen Greises erhellt und beherrscht. Auch auf dem ausgeführten Bildnis sehen wir ein Lächeln die Züge des Papstes beleben; aber es scheint seine innersten Gedanken mehr zu verschleiern als zu enthüllen. Es ist vielleicht auch, wenn man es zu deuten versuchen will, das triumphierende Lächeln eines feinen Diplomaten, der selbst die geheimsten Machenschaften seiner Gegner durchkreuzt hat und sich jetzt seines Sieges freut. Als dieses Papstbildnis öffentlich ausgestellt wurde, war gerade der „Kulturkampf" zwischen Deutschland und Rom zur Ruhe gekommen. Selbst ein Riese wie Bismarck war — zum erstenmal in seinem Leben — aus diesem Kampf nicht als Sieger hervorgegangen, und es lag darum nahe, bei dieser Gelegenheit eine Parallele zwischen einem der Bismarckbildnisse und dem Papstbildnis Lenbach zu ziehen. Ein Wiener Kritiker hat dies in sehr geistvoller Weise in der „Kunstchronik" gethan, indem er zunächst darauf hinwies, daß die beiden Kämpfer, wie in der Zeitgeschichte, so auch in den Lenbachschen Bildern, „historische Pendants" seien, „die in späterer Zeit, wenn man sie in einer Galerie einmal nebeneinander stellt, in dramatischer Weise den merkwürdigen Kulturkampf illustrieren" würden. „Dort der gewaltige Kanzler, der über die Geschicke Europas gebietet, und hier ein hinfälliger, hagerer, scheinbar lebensmüder Greis, dem sich der mächtige Gegner fügen mußte! Das ist das Bild des Papstes, der nicht der Repräsentant einer physischen Gewalt, wohl aber einer auf nahezu zweitausendjähriger Tradition beruhenden geistigen Macht ist; und je hinfälliger das Gehäuse erscheint, desto größer wird die Scheu oder die Ehrfurcht vor der geheimnisvollen Macht! Das ist das Problem, welches Lenbach zu lösen gesucht und glänzend gelöst hat. Das merkwürdige Bild ist nicht so stumm, wie es beim ersten Begegnen erscheint; bei längerem und tieferem Betrachten werden die Intentionen des Künstlers immer deutlicher; die fahlen Muskeln gewinnen Leben, und die Maske beginnt die Geheimnisse des lächelnden Diplomaten zu verraten. Besonders ist es jenes Organ, welches mit dem Gehirn im nächsten Kontakt steht: das Auge, durch welches sich die innere Wesenheit der Persönlichkeit offenbart. Dieses Auge gebietet nicht mit der rücksichtslosen Geradheit wie jenes Bismarcks; es durchbohrt mit siegesgewisser Überlegenheit den Gegner und läßt dabei den Mund freundlich lächeln."

Bei einem Manne von so kühler Beschaffenheit des Wesens und so feiner Berechnung aller Möglichkeiten wäre der warme Goldton eines Tizian oder gar des schummrige, phantastische Helldunkel eines Rembrandt, die koloristische Lieblingssprache Lenbachs, nicht angebracht gewesen. Der Geheimnisse und Rätsel gab es im Mienenspiel des Antlitzes ohnehin genug. Auch malt man unter dem Himmel Roms nicht gern Bildnisse in mystischem Halblicht. Im Gegensatz zu seinen Gewohnheiten stimmte Lenbach darum dieses Papstbildnis auf einen hellen, kalten Gesamtton, der der plastischen, fast steinernen Wirkung des Kopfes sehr förderlich ist. Es ist unabweisbar, daß man bei einer solchen Meisterschöpfung Umschau nach berühmten Papstbildnissen vergangener Jahrhunderte hält, um Vergleiche anzustellen. Italien und insbesondere Rom sind trotz vieler Plünderungen im Kriege und im Frieden, trotz erlaubter und gesetzwidriger Entführungen immer noch sehr reich daran. Aber wenn man von der steinernen Geschichte des Papsttums in der Peterskirche, überhaupt von plastischen Werken absieht und sich nur auf die Malerei beschränkt, so bleiben eigentlich nur zwei Papstbildnisse übrig, die in Betracht kommen, wenn man sich auf die einsamen Höhen der großen historischen Kunst begibt: Raffaels Bildnis Leos X. in Florenz und das Bildnis des Papstes Innocenz X., das Velazquez während seines Aufenthaltes in Rom 1649 gemalt hat. Für Raffael war die Bildnismalerei ein Heiligtum, in dessen Inneres niemand hineinblicken durfte. Er hat seine Leute immer gewiß sehr ähnlich gemalt, er hat sie aber

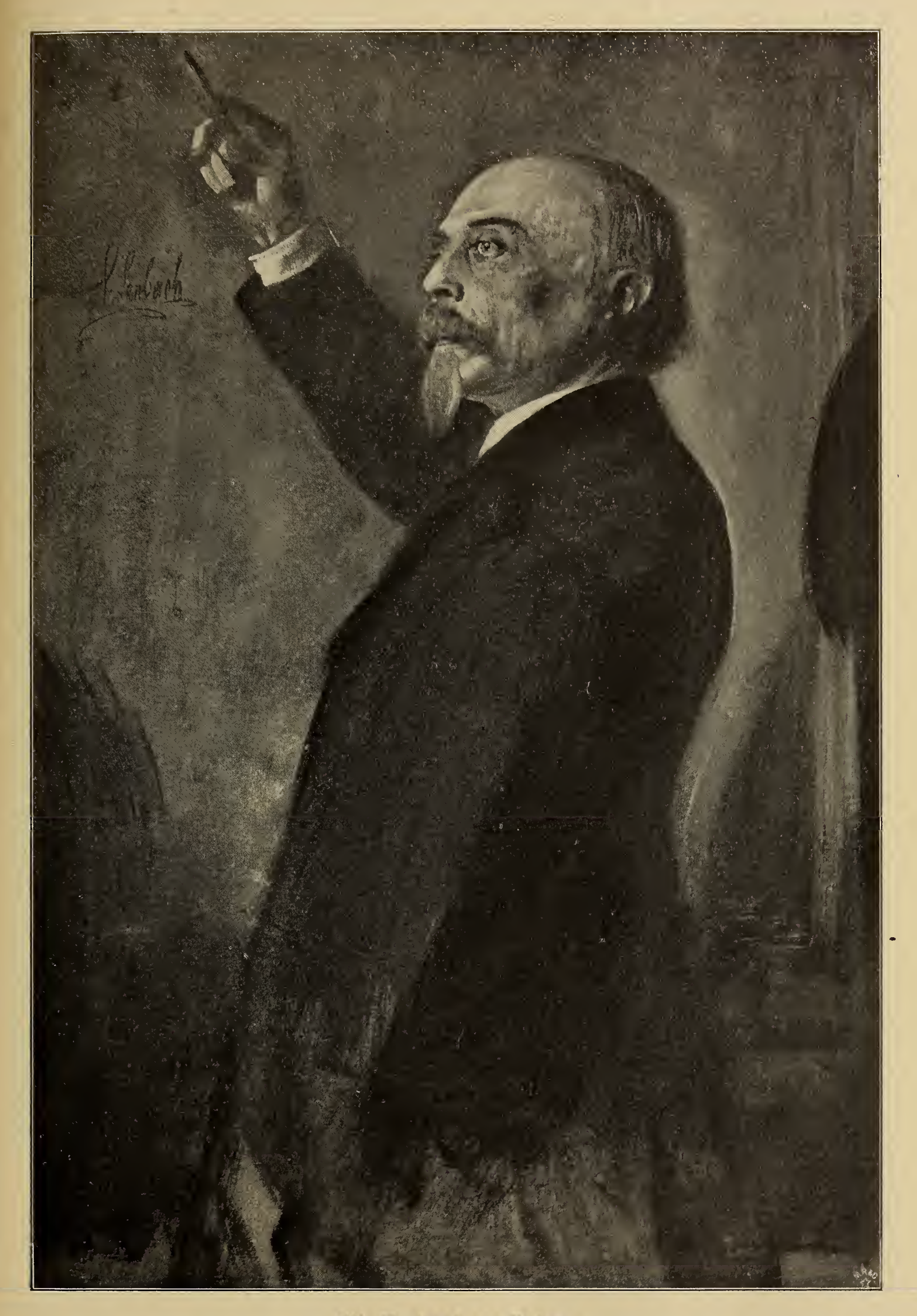


Abb 77. Hans von Bülow.

durch seine alles Irdische verklärende Kunst in eine Sphäre gehoben, in der das rein Menschliche eigentlich keinen Raum mehr hat. Er war ein liebenswürdiger, bisweilen auch groß gearteter Idealist; aber in die Tiefe eines menschlichen Herzens zu dringen, war ihm ebenso versagt wie allen Römern viel tiefer. Er ist eigentlich der Begründer der psychologischen Bildnismalerei, und wenn sich Lenbach auch bisher von seinen koloristischen Eigenschaften weniger angeeignet hatte, als von seiner vornehmen Ruhe in der Charakteristik, so war ihm doch bei seinem Bildnis Leos XIII. Velazquez ein

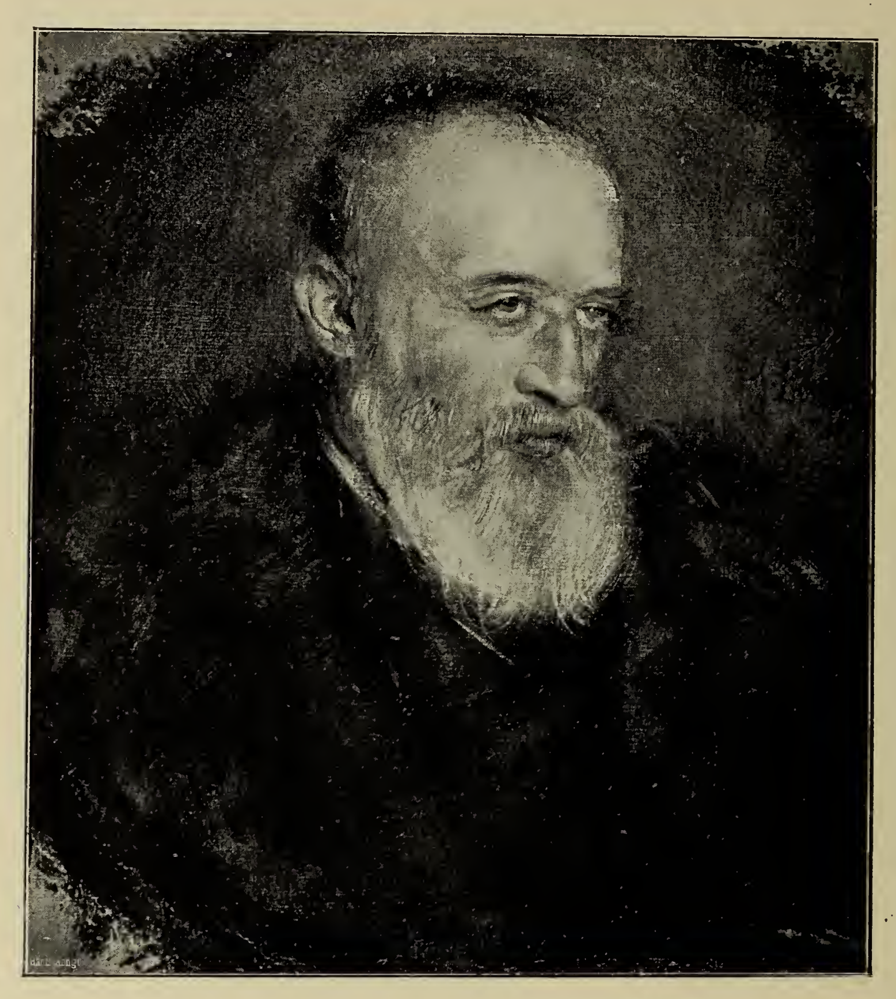


Abb. 78. Hermann Levi, königl. bayrischer Generalmusikdirektor a. D.

seiner Zeit. So ist sein Bildnis Leos X. eigentlich nur, unbeschadet aller seiner sonstigen Vorzüge, eine historische Mumie, eine Urkunde von objektivem Wert, aber kein Beitrag zur Psychologie. Was dem unbefangenen Raffael noch verborgen geblieben war, ergründete der Hofmaler Velazquez, der schon durch seine Stellung hinter die Geheimnisse höfischer Masken gekommen war, sichererer Wegweiser als Raffael, der nur die unnahbare Majestät des Statthalters Christi dargestellt hatte, ohne seine menschlichen Schwächen zu betonen. Velazquez war schon erheblich weitergegangen, indem er den Geist, die Individualität spielen ließ, um die geistliche Majestät etwas mehr in Bewegung zu bringen. Sein Bild ist hell, farbig, kräftig gemalt, grundverschieden von

seinen Bildern spanischer Könige und Höflinge. Auch er hat den Himmel Roms über sich leuchten gesehen. An Kraft des Kolorits legene Größe der historischen Darstellung, dem von Lenbach aber die größere Schärfe der psychologischen Analyse zuerkennen müssen.



Abb. 79. Marcella Sembrich.

hat ihn Lenbach nicht übertroffen, wohl auch nicht übertreffen wollen. Wenn man aber diese beiden, durch 250 Jahre von einander getrennten Papstbildnisse miteinander vergleicht, wird man jenem von Velazquez wohl die über-

Das größere Verdienst verdankt Lenbach aber nicht allein sich selbst, sondern vielmehr der Zeit, in der er lebt und schafft. Die Maler der Päpste, Könige, Fürsten des XVI. und XVII. Jahrhunderts wurden

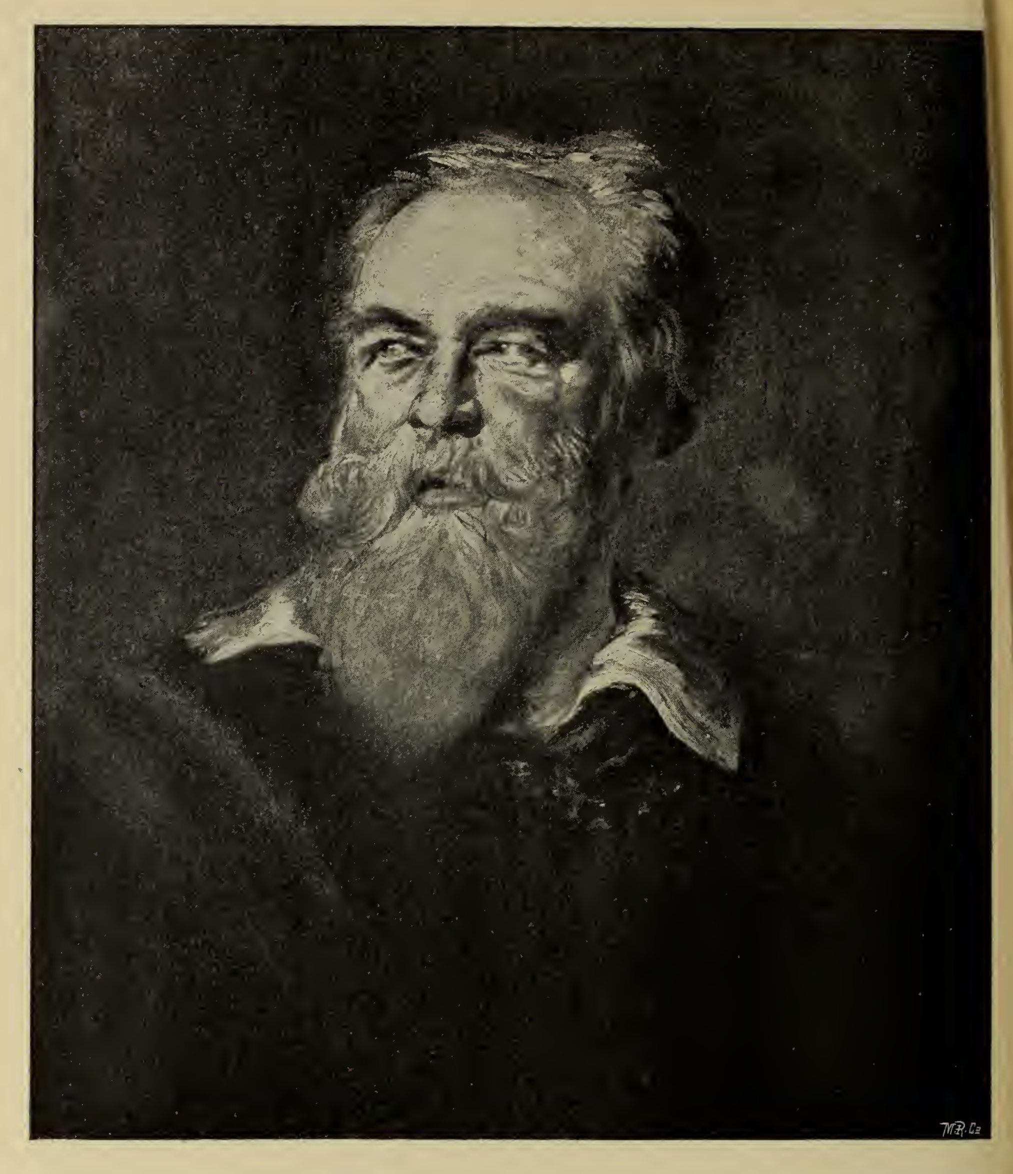


Abb. 80. Maler Franz von Seitz.

zwar gelegentlich gut behandelt und gepflegt, aber sie waren doch mehr oder weniger abhängige Leute, die der Winke und Aufträge ihrer hohen Herren und Gönner gewärtig sein mußten. Auch in den ersten fünf oder sechs Decennien unseres Jahrhunderts sind die Hofmaler mehr Hofleute als Künstler gewesen, die für die Unabhängigkeit ihrer Persönlichkeit und ihres Berufs gesorgt haben. Besser ist es mit der Zeit wohl geworden, aber einen völligen Umschwung hat erst, für Deutschland wenigstens, das Jahr 1870 herbeigeführt, wo die Herrscher gewahr wurden, wie stark sich mit den physischen Kräften der Nation auch die geistigen entwickelt hatten, wie in Kriegsnöten alle Unterschiede der Geburt und der geistigen Bildung schwanden und sich Menschen zu Menschen fanden. Seit 1870 ist auch die Stellung eines Porträtmalers, der seine Modelle vornehmlich unter den Großen dieser Erde sucht, eine andere,

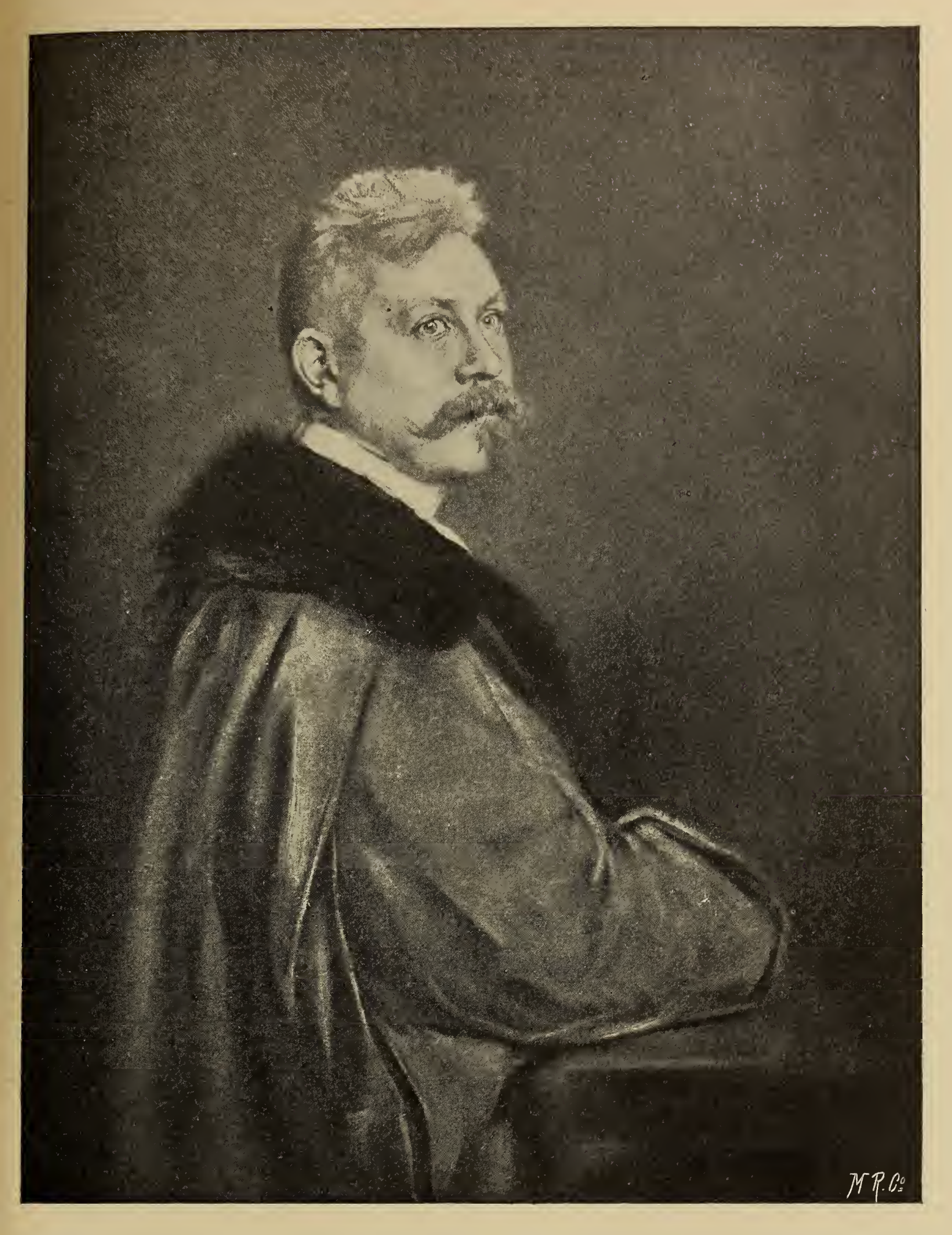


Abb. 81. Richard Voß.

unabhängigere geworden. Zu voller Freiheit hat sie aber erst Lenbach erhoben, der mit seiner starken künstlerischen Kraft auch ein ebenso starkes Bewußtsein von der Bedeutung seiner Persönlichkeit verbindet, die sich auch im Verkehr mit den mächtigsten Männern unserer Zeit nichts vergibt, weil ihr alles Schmeichlerische und Kriechende fremd ist und sie niemals Überzeugung für Erwerb opfert.

Der Verkehr mit großen und bedeutenden Männern, die Rom in den achtziger Jahren beisammen sah, nahm Lenbach aber nicht so völlig in Anspruch, daß er nicht

auch für die vielen anmutigen und schönen Frauen und Mädchen, mit denen die römische Gesellschaft jener Jahre reich gesegnet war, ein offenes Auge gehabt hätte. Man darf sogar behaupten, daß in jener Zeit Lenbachs Lust und Freude an der Wiedergabe schöner, edeler und interessanter Weiblichkeit eigentlich erst erwacht ist. Wir haben schon oben bloß hohe Geburt, hohe sociale Stellung oder geistige Größe. Auch wo er Anmut oder seelenvolle Schönheit unter der namenlosen Menge fand, wurde seine Nachbildungslust angeregt. Um diese Zeit entwickelte sich auch seine Neigung, mit Kreide oder mit farbigen Pastellstiften zu zeichnen, wodurch seine Leichtigkeit des Schaffens noch

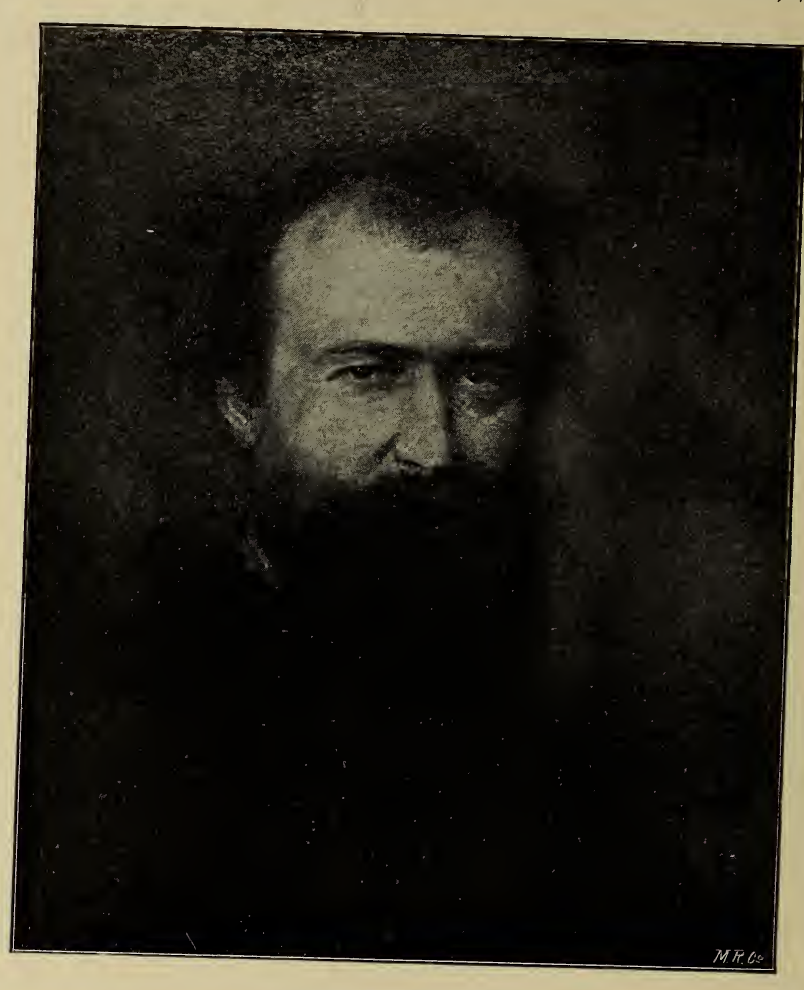


Abb. 82. Wilhelm Busch.

beiläufig erwähnt, daß er im Jahre 1886 unter anderen auch die Königin von Italien und die geistvolle Eleonora Duse gemalt hat, die durch ihre tief aus dem Inneren eines starken Herzens entsprossene Gestaltungskraft der Schauspielkunst neue Wege gewiesen. Ihn, den Fürstenmaler, der im Grunde seines Herzens doch immer der Sohn des Volkes blieb, reizte aber nicht gesteigert wurde. Überdies war dieses Material, das nach langer Vernachlässigung seit dem Beginn der achtziger Jahre in Deutschland wieder zu allgemeiner Beliebtheit gelangte, ganz besonders geeignet, den Zauber weiblicher Anmut, die sich bisweilen dem Beschauer nur in einem einzigen flüchtigen Moment zu voller Blüte erschließt, mit schnellen Strichen festzuhalten, ohne



Abb. 83. Edward Emerson (1894).

daß dabei der unbeschreibliche Reiz des schnellen Eindrucks verloren geht. Mit welchem Scharfblick Lenbach auch in den Angesichtern junger Mädchen zu lesen verstand, in die das Leben mit seinen Kämpfen, Hoffnungen und Enttäuschungen noch nicht seine Runenschrift eingetragen hat, deren Entzifferung nur wenigen Sterblichen vergönnt ist, beweisen zwei 1886 in Rom augen, für fein geschnittene Mädchenprofile und für schön geformte Schultern empfänglich zeigt. Es ist sogar in späteren Jahren vorgekommen, daß sich Lenbach dazu herbeiließ, den Damentoiletten mehr Aufmerksamkeit zu schenken, als es sich mit seinem sonst immer befolgten Grundsatz verträgt, der ungefähr auf das alte Sprichwort hinausläuft, daß Kleider keine Leute



Abb. 84. Hermann Allmers (1895).

gezeichnete Mädchenköpfe, deren Trägerinnen völlig verschiedenen Klassen der menschlichen Gesellschaft angehören (Abb. 45 und 46).

Fortan spielt das weibliche Element in seiner Kunst eine dem männlichen gleichwertige und bald auch ebenbürtige Rolle. Niemand hatte es bis dahin für möglich gehalten, daß aus dem rücksichtslosen Freund der Wahrheit und dem gründlichen Verächter alles Flitterkrams und weiblichen Tands einmal auch ein Künstler werden könnte, der sich für verführerische Frauen- machen (Abb. 47). Schon aus dem Jahre 1885 besitzen wir die überaus anziehende Bildnisstudie einer jungen Frau in ganzer Figur, auf der Lenbach mit einer bei ihm ganz ungewöhnlichen Genauigkeit und Geduld die damalige Tagesmode wiedergegeben hat (Abb. 48). Trotzdem ist Lenbach weder ein Modenmaler noch ein Schmeichler geworden. Auch bei seinen Frauen- und Mädchenbildnissen interessiert ihn in erster Linie nur der Kopf, der auch dann immer das herrschende Element bleibt, wenn ein-

mal auch die Gestalt zur Hälfte oder zu drei Vierteilen mit zur Darstellung kommt. Bei der Wahl seiner Modelle, vielleicht künstlerischen Wesens hinter einer weichen Seelenstimmung zurück. Es ist, als ob sich dann der Idealismus, der am Ende doch

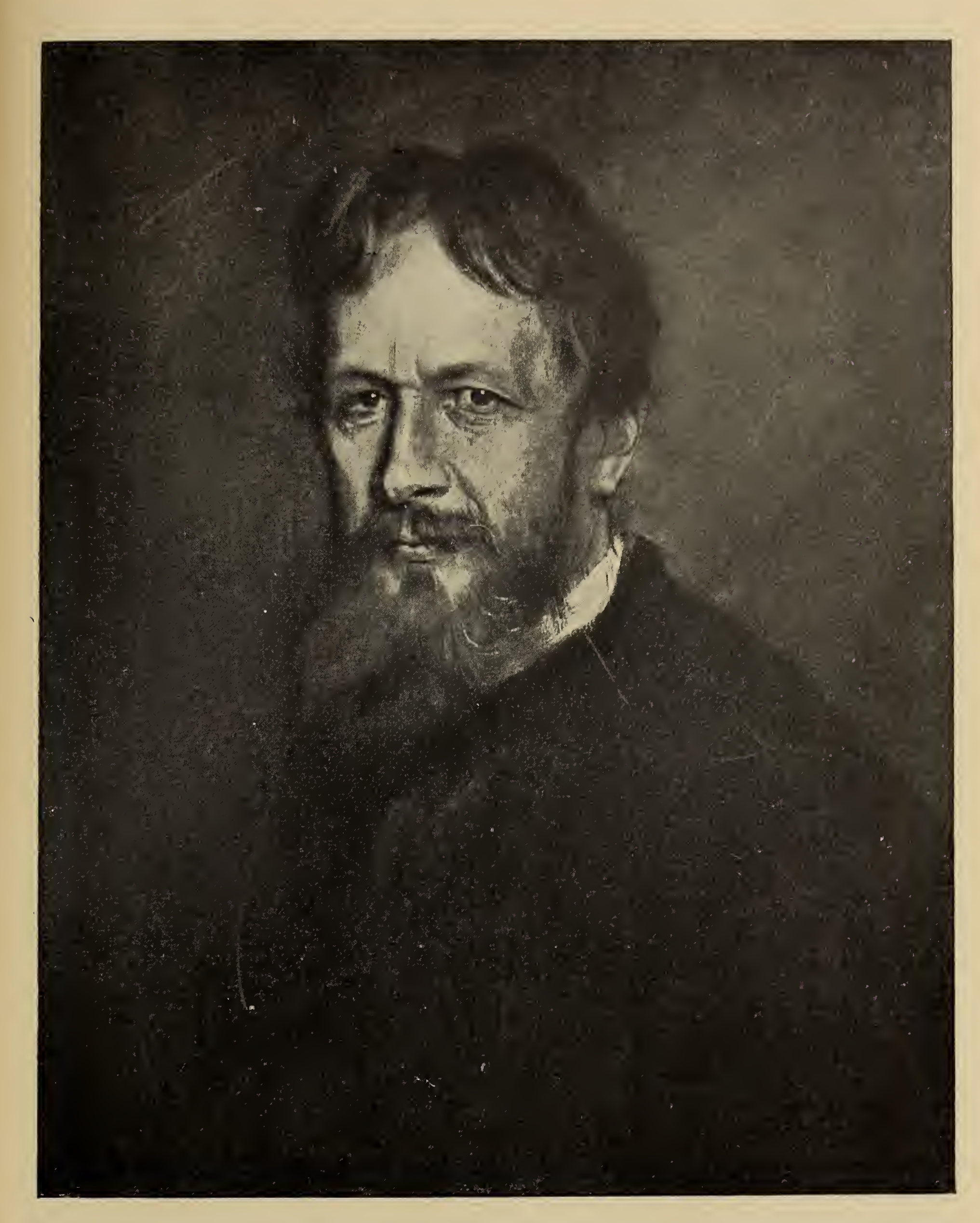


Abb. 85. Fürst Rudolf von Liechtenstein.

auch bei ihrer Auffassung und endlichen Gestaltung leitet ihn immer ein starker Schönheitsdrang. Hierbei tritt, wenn man so sagen darf, das äußerlich Rauhe seines bei jedem echten Künstler im Grunde seines Herzens ruht, loslöst und die Wahrheit nicht bloß im Charakteristischen, sondern auch in der Schönheit sucht.

So sind wohl die scharfen Gegensätze zwischen den männlichen und weiblichen Bildnissen Lenbachs zu erklären, nicht etwa aus einem plötzlichen Wandel seiner künstlerischen Natur, der, wie wir schon mehrfach betont haben, jede Art von Schmeichelei zuwider ist und der ein Abfall von der Natur schnöder Verrat dünken würde. Dann ist diese Grundverschiedenheit aber auch aus der entgegengesetzten zeichnerischen und malerischen Behandlung zu erklären. Als Lenbach Bildnisse zu malen anfing, waren Tizian, Rubens und Rembrandt seine Ideale, und seine aus ihnen gewonnene koloristische Kraft hüllte sich am liebsten in den Zauber des Helldunkels. An diesem Stil, der mit der Zeit seine ursprünglichen Bestandteile so eng miteinander verschmolz, daß er schließlich sein eigener persönlicher wurde, hat Lenbach bei seinen männlichen Bildnissen bis auf die Gegenwart festgehalten. Für seine weiblichen Bildnisse schuf er sich aber von vornherein eine individuelle Ausdrucksweise, die von jedem klassischen Vorbild unabhängig ist, höchstens daß einmal in der Auffassung oder im Arrangement eine Erinnerung an van Dyck anklingt, wofür wir das feierliche Repräsentationsbildnis der Prinzessin Clementine von Koburg-Kohary, der greisen Mutter des Fürsten Ferdinand von Bulgarien (Abb. 49), das Profilporträt der schönen amerikanischen Sängerin Lillian Sanderson (Abb. 50), das Bildnis der durch ihre geistvollen, biographischen und litterarhistorischen Arbeiten bekannten, in München lebenden Lady Charlotte Blennerhasset geb. Gräfin Leyden (Abb. 51) und ein Bildnis von Lenbachs Töchterchen Marion (Abb. 80) als bezeichnende Beispiele citieren. Im allgemeinen sind aber die weiblichen Bildnisse und Bildnisstudien Lenbachs unmittelbare, von keiner fremden Stilanschauung beeinflußte Abbilder einer schönen oder doch in irgend einem Punkte anziehenden Natur. Wenn man eine Reihe davon, wie z. B. die von unseren Abbildungen 52—57 wiedergegebenen, etwa in dem Zeitraum von 1884—1894 entstandenen, hintereinander betrachtet, wird man zugleich gewahr, wie streng Lenbach auch bei solchen Aufgaben jede konventionelle Phrase vermied, wie er auch aus anscheinend flachen und nichtssagenden Mädchengesichtern eine individuelle Regung herauslas, wie er den persönlichen Reiz noch durch ein meist einfaches und ungesuchtes, aber immer echt künstlerisches Bewegungsmotiv zu heben wußte und mit welchem Geschick er stets den fruchtbarsten Moment zu erfassen verstand. —

Um die Mitte der achtziger Jahre begann Lenbach, sich in München auf einem geräumigen Grundstück an der Luisenstraße hinter den Propyläen häuslich einzurichten, und nach und nach entstand jene prächtige Anlage im Stile italienischer Villenarchitektur, bei der sich die Kunst des Baumeisters mit der des Gärtners vereinigt haben, um ein Gebilde von vollendeter Harmonie zu schaffen (Abb. 58). Man kann sich keinen schrofferen Gegensatz denken als den, den die kalte, feierliche Pracht der Propyläen, die in den Vorgarten hineinblicken (Abb. 59 und 60), zu dieser heiteren Idylle bildet, die man unter den italienischen Himmel versetzen könnte, ohne daß ein einziger Zug an dieser der großen Renaissancebaumeister würdigen Komposition geändert zu werden brauchte. In Gabriel Seidl fand Lenbach den Baukünstler, der mit vollem, feinfühligem Verständnis auf seine Wünsche und Ideen einging und sie aus dem Reiche der Phantasie in die Wirklichkeit versetzte. Mit der Gestaltung der Fassade (Abb. 61 und 62) und der Gartenanlage, in der die Linien der Architektur gleichsam nach- und ausklingen, war aber erst das Wenigste gethan. Lenbach ist eine jener groß angelegten Vollnaturen, die sich wie die großen Geister der italienischen Renaissance das ganze Leben als ein einheitliches Kunstwerk vorstellen und zu gestalten suchen. Schon bei seinem ersten Aufenthalt in Rom war ihm die Einsicht gekommen, daß das einzelne Kunstwerk wenig oder nichts bedeute, wenn es sich nicht in angemessener Umgebung dem Auge darböte. Nur muß diese Umgebung so taktvoll mit dem Kunstwerk zusammengestimmt werden, daß sich nicht das eine Stück vor das andere drängt, daß nicht einzelnes protzig wirkt, daß nicht eines aus dem Ganzen herausfällt. Mit gleichem Takt ist jedes Uebermaß, jede Zusammenhäufung von allerhand Kunstwerken, Kostbarkeiten und Kuriositäten zu vermeiden, die durch die Massenwirkung auf die Sinne des Beschauers einstürmen will. In einer solchen harmonischen Ausstattung der Wohn-, Arbeits- und Er-



Abb. 86. Fürst Ferdinand von Bulgarien.

holungsräume sieht Lenbach das Höchste aller Kunstwerke, und zu seiner Erzeugung gehören ebenso künstlerischer Blick, künstlerisch geübte Hand und künstlerische Gestaltungskraft, wie zur Hervorbringung eines Gemäldes, einer Zeichnung, einer Statue oder wohlgefügten künstlerischen Organismus (Abb. 63).

Lenbach ist ein eifriger Sammler von Gemälden, vornehmlich von denen seiner Lieblingsmeister, von plastischen Kunstwerken jeglicher Art, von Erzeugnissen des Kunst-



Abb. 87. Studie (1891).

eines Bauwerks. Nach diesen Grundsätzen hat Lenbach die Haupträume seiner Villa nicht blos dekoriert und ausgestattet, sondern auch in ihren Dimensionen gestaltet. Ein jeder ist von dem anderen an Länge und Breite und wohl auch an Höhe verschieden, ein jeder ist ein individuelles Kunstwerk für sich; als ein Ganzes betrachtet sind diese Räume aber immer Glieder eines

gewerbes früherer Zeiten, zugleich aber auch ein Sammler von Geschmack, dem ein ebenso feiner und geschmackvoller Kenner bei seinen Ankäufen zur Seite steht. Ihn reizt nicht die Kostbarkeit oder gar die Seltenheit eines Gegenstandes, sondern immer zuerst der künstlerische Kern, der darin stecken könnte, dann auch der dekorative Reiz, jenes unbeschreibliche und wohl unergründliche Etwas,

das, jedem anderen vielleicht verborgen, doch das Auge des Künstlers unwiderstehlich fesselt. In dieser so gestalteten Umgebung erfrischt und sättigt Lenbach vor und während der Arbeit täglich seine Augen. Sie ist ihm das Element, in dem sich seine eigene Kraft täglich verjüngt und aus dem sie immer neue Antriebe zum Wetteifer



Abb. 88. Studienkopf (1892).

mit den alten Meistern schöpft. Aber Lenbach ist keineswegs ein Egoist, der diese künstlerische Augenweide, diese Möglichkeit wahrhaft künstlerischen Genusses nur sich und den Freunden seines Hauses gönnt. Wenn er die Welt, sei es auch nur die engere Welt der Kunst und des Kunstverständnisses, nach seinem Willen regieren

könnte, so würde er diese Quelle jedem, der ein Kunstwerk sehen und verstehen lernen will, durch eine allgemeine Durchführung seiner dekorativen Grundsätze erschließen.



Abb. 89. Bildnisstudie (Zeichnung).

Versuche dazu hat er mehrere gemacht. Wie wohl die meisten bedeutenden Künstler unserer Zeit ist er ein abgesagter Feind jener großen Jahrmärkte, die sich alljährlich in den Kunstcentren des Deutschen Reiches wie des Auslands unter dem Namen nationaler und internationaler Kunstausstellungen aufthun. Während aber die meisten seiner Kunstgenossen sich achselzuckend mit diesen Veranstaltungen als mit einem notwendigen Übel abzufinden suchen, ist Lenbach keineswegs geneigt, den Kampf gegen das Herkommen, gegen veraltete und verrottete Einrichtungen als fruchtlos aufzugeben. Anfangs

hat er sich damit begnügt, wenigstens Oasen in der Wüste zu schaffen, wenigstens eine kleine Abwechselung in das tödlich wirkende



Abb. 90. Porträtstudien.

Einerlei der Bilder- und Skulpturensäle hineinzubringen, in denen das wenige Gute durch die Masse gleichgültiger Mittelmäßigkeiten erdrückt wird. Um sein Ideal eines Ausstellungssaals zu verwirklichen, mußte er freilich mit sich selbst anfangen, wozu ihm die Leitung der Münchener Jahresausstellungen den nötigen Raum hergab, den er nach seinem koloristischen Geschmack einrichtete und mit Möbeln, Teppichen, Gobelins u. s. w. aus seinem Besitz ausstattete. Den Mittelpunkt dieser Sonderausstellungen bildeten natürlich die Gemälde und Zeichnungen von

seiner eigenen Hand; aber er vereinigte sie mit Werken der alten Kunst, getreu seiner Überzeugung, daß ein modernes Kunstwerk nur dann gut sei, wenn es sich auch neben dem besten alten Kunstwerk zu behaupten vermöge. So haben wir zweimal, 1894 und 1896, solche Kabinette gesehen, wie sie etwa dem Geschmack der Kunstliebhaber des XVIII. Jahrhunderts entsprachen, die zugleich mit der Kunst des Sammelns die vielleicht noch größere Kunst behaglichen Genießens übten. Als Lenbach dann zum ersten Präsidenten des Centralkomitees der siebenten internationalen Kunstausstellung von 1897 gewählt worden war, in der sich zum erstenmale wieder seit Jahren die Künstlergenossenschaft und die Mitglieder der Secession in dem alten Glaspalaste vereinigten, suchte Lenbach, soweit es die vorhandenen Mittel gestatteten, seine dekorativen Grundsätze in größerem Maßstabe durchzuführen. Soweit der rein architektonische Teil in Betracht kam, fand er einen Helfer in dem Architekten Emanuel Seidl, mit dem er drei große Räume, die eine retrospektive Ausstellung umfaßten, einrichtete und ausschmückte, so daß fast jedes Kunstwerk zu der Geltung gelangte, die es nach seiner Eigenart forderte. Von sich selbst sah er dabei ganz ab. Nur dem Architekten brachte er mit der Ausstellung von dessen Bildnis eine Huldigung dar. In einem dieser Räume spann er den Gedanken, ein Kunstkabinett zu intimem Genuß herzurichten, noch weiter aus. Wiederum gab er das Beste aus seinen eigenen Sammlungen her, Gemälde alter italienischer und niederländischer Meister, plastische Werke des Mittelalters und der Renaissance, Möbel, Teppiche und andere Dekorationsstoffe, und in dieser kräftigen Farbenharmonie behauptete sich sogar der altgriechische Marmortorso einer Aphrodite.

Wird sich auch in unserem der Kunst keineswegs allzu freundlichen Zeitalter das Lenbachsche Ideal nicht in seinem vollen Umfange verwirklichen lassen, so wird doch jeder, der es mit der Kunst ernst nimmt, für die von dem Meister gegebenen Anregungen dankbar sein. Die Münchener Kunstausstellungen, die während des Sommers von vielen Tausenden aus allen Teilen Deutschlands, die in die deutschen Alpen wandern, besucht werden, haben die Ideen Lenbachs in weite Kreise getragen, und in manch einen, der berufen oder gewillt ist, im großen oder kleinen für ähnliche Ziele zu wirken, fruchtbare Keime gepflanzt. Aber Kunstausstellungen sind vergängliche Erscheinungen. Möge darum Lenbachs Villa, seine vollendetste Kunstschöpfung, als ein Denkmal seines Strebens auch späteren Geschlechtern erhalten bleiben!

In dieses mit den edelsten Perlen der Kunst geschmückte Heim zog bald auch eine junge Gattin ein. Lenbach vermählte sich mit einer Comtesse Moltke (Abb. 64), einer Verwandten des Generalfeldmarschalls, zu dem er dadurch noch in vertrautere Beziehungen trat, als es bisher dem Künstler allein möglich gewesen war. Bald erblühte ihm auch das höchste Familienglück, lieblicher Kindersegen, und damit kam ein neues Element in seine Kunst hinein. Wohl hatte er schon früher gelegentlich Kinderbildnisse gemalt. Aber er hatte es nur mit dem Interesse gethan, das ein Maler an seinen Modellen gewöhnlich zu haben pflegt. Das Kindergemüt lernte er erst völlig verstehen, als er eigenes Fleisch und Blut vor seinen Augen sah und Vatergefühl und Vaterstolz in ihm rege wurden. Mit den liebevollen Augen des Vaters und des Künstlers zugleich begleitete er das fröhliche Gedeihen und Wachstum seines Töchterchens Marion, das er mehreremal zusammen mit sich selbst auf Zeichnungen und Bildern dargestellt hat (Abb. 65 und 66), mehreremal auch allein, nur in Gesellschaft eines niedlichen Pinschers (Abb. 67), wobei Lenbach wohl an das Tizianische Bildnis der kleinen Tochter des Roberto Strozzi gedacht hat, das er einst für den Grafen von Schack kopiert, während die koloristische Haltung des Bildes freilich mehr an van Dyck erinnert. Wieder auf einem anderen Bilde ist es die junge Mutter, die lächelnd mit dem Ausdruck tiefinnigen Glücks auf ihr Töchterchen blickt, das sie zärtlich und behutsam mit Armen und Händen umfaßt (Abb. 68), und dasselbe Kind haben wir wohl auch auf einer Zeichnung zu erkennen, auf der es auf dem Arme einer alten Wärterin sitzt, die vor Beschämung ob der ihr widerfahrenen Ehre, von Meister Lenbach porträtiert zu werden, nicht die Augen aufzuschlagen wagt und sich dabei in respektvoller Entfernung von dem Kinde abseits hält (Abb. 69).

So wurde auch durch Lenbachs Kunst jenes uralte Bildmotiv, an dem sich die Kunst der Malerei recht eigentlich emporgearbeitet hat, wieder in neuer Gestalt belebt. Wenn er Mütter mit ihren Kindern malte, wird in uns trotz der durch und durch modernen Auffassung, trotz der unvergleichlichen Kraft und Tiefe der Individualisierung, die Erinnerung an die edelsten Madonnenbilder der klassischen Meister wach (Abb. 70 und 71).



Abb. 91. Frau von F. (1893).

Wie sehr Lenbach aber auch im Laufe der

Jahre der Maler der Fürsten und der schönen Frauen geworden war, so blieb er daneben immer das, was er von Anfang an gewesen war: der Maler der Ritter des Geistes, gleichviel auf welchem Gebiete sie sich bethätigen und ihre Lorbeeren erwerben mochten. Noch lang ist die Galerie der Denker, Dichter, Gelehrten, Musiker und bildenden Künstler, aus der wir unseren Lesern wenigstens einige Charaktergestalten vorführen wollen, die zum Teil durch ihre Schöpfungen volkstümlich geworden sind. Es ist erstaunlich, dabei zu beobachten, wie Lenbach in seiner malerischen Charakteristik so durchaus verschieden gearteter Männer immer den „springenden Punkt“ herausfand, in dem die geistige Eigentümlichkeit des Dargestellten sozusagen gipfelt, und wie er jeden Kopf zugleich zum Spiegelbild der geistigen Schöpfungen machte, die ihm entsprungen sind. Aus dem Kopfe von Helmholtz (Abb. 72) lesen wir die Universalität des das Naturganze umfassenden Forschers, die unerschütterliche Ruhe, den klaren Blick, der in das Innere der Natur zu dringen scheint, und die Energie in der Verfolgung des einmal gesteckten Ziels heraus, aus dem von buschigem Haar und Bart umwallten Kopfe des greisen Dichters Hermann Lingg (Abb. 73) den tragischen Grundzug seiner epischen Gedichte, den düsteren Pessimismus, der aus seinen Dichtungen allmählich auch in sein persönliches Empfinden übergegangen ist, und den Reflex mancher bitteren Enttäuschung und aus dem Paul Heyses, des alten Freundes des Meisters, die fröhliche Unbefangenheit, die Lust am Dasein, die Freude an der Schönheit und den unverwüstlichen Idealismus, der den begnadeten Liebling der Grazien und Musen noch bis in die sechziger Jahre hinein in beneidenswerter Jugendfrische erhalten hat (Abb. 74). Nicht weniger scharf als diese drei kontrastieren von einander der berühmte Chemiker Max von Pettenkofer, ein Helmholtz verwandter Geist, aus dessen von beharrlichem Forschungstrieb durchfurchten Gesicht ein Paar Augen leuchten, denen man doch die unverdrossene Liebe des großen Gesundheitspflegers für die ganze Menschheit, des unerschrockenen Bekämpfers aller verheerenden Volkskrankheiten ansieht (Abb. 75), dann der ewig nervöse, immer lustige, immer von Melodien, die in seinem Kopfe herumsummen, erfüllte „Walzerkönig“ Johann Strauß (Abb. 76), einer der Freunde Lenbachs aus der Wiener Zeit, und der nicht minder nervöse Hans von Bülow, den Lenbach gerade in einem Augenblicke erfaßt hat, wo der leidenschaftliche Mann seine ganze geistige Kraft auf die Wiedergabe eines großen musikalischen Kunstwerks richtet, sei es auf eine Beethovensche Symphonie oder ein Tonstück Wagners, an dessen Genius er, trotz aller persönlichen Mißhelligkeiten, bis an seinen Tod geglaubt hat (Abb. 77). Zu den letzten Getreuen aus dem engeren Wagnerkreise gehört auch der langjährige Münchener Kapellmeister Levi, eine fein organisierte Natur, die bei der Orchesterleitung allen Wünschen Wagners mit tiefem Verständnis zur vollen Befriedigung des fast immer unzufriedenen Meisters entgegenkam und namentlich bei den Festspielen in Bayreuth große Dienste geleistet hat (Abb. 78). Marcella Sembrich, deren Bildnis wir hier anreihen (Abb. 79), gehört zwar nicht zur Wagnergemeinde, aber Lenbach ist, wie er schon mit dem Bildnisse von Johann Strauß bewiesen hat, keineswegs ein so einseitiger Wagnerianer, um nicht auch durch eine geistvolle Mozartsängerin, die noch dazu eine interessante Frau ist, seine Galerie berühmter Persönlichkeiten zu bereichern.

Wie frei und rücksichtslos Lenbach bisweilen auch mit den Kleidern der Männer und Frauen umspringt, die ihm sitzen, so wird er doch niemals irgend eine Person in eine Tracht stecken, die mit ihrem ganzen Wesen in Widerspruch steht. Er selbst hat sich bisweilen in einem Kostüm porträtirt, das an die italienisch-spanische Kavalierstracht der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts erinnert (s. das Titelbild); dem würdigen Nebenbuhler eines Tizian steht eine solche poetische Licenz aber gut. Ebenso wie dem tiefen Kenner italienischer Menschenherzen, Paul Heyse, der in genialem Schwung um die Schultern geworfene Mantel, dem Maler Franz von Seitz (Abb. 80) der vorn offene, frei auf die Schultern herabfallende Hemdkragen, das Abzeichen der jungen Kunstschwärmer, die zu Anfang dieses Jahrhunderts von Deutschland nach Rom zogen, um uns von dort eine neue, nationale Kunst zu holen, und dem zwar von Weltschmerz zerrütteten, aber doch immer wieder zu neuen



Abb. 92. Bildniszeichnung (1895).



Abb. 93. Baronesse von H. Zeichnung (1895).



Abb. 94. Baronesse von H. Zeichnung.

überschwenglichen Hoffnungen neigenden Dichter Richard Voß, der sich nicht ungern den deutschen „Lord Byron“ nennen hört, der talarartige, in breiten Falten herabfließende Mantel, das richtige Kleid für den begeisterten Verkünder der Menschenliebe, der uns so viele herzerschütternde Geschichten von den Leiden des unter agrarischer Mißwirtschaft seufzenden italienischen Landvolkes erzählt hat (Abb. 81). Bei Männern wie dem satirischen Zeichner und Poeten Wilhelm Busch, der in der Blüte seines leider seit lange erloschenen künstlerischen Schaffens zu den Gästen der Künstlergesellschaft „Allotria“ gehörte (Abb. 82), bei dem amerikanischen Schriftsteller Edward Emerson, wohl einem Bruder des berühmten amerikanischen Philosophen Ralph Waldo Emerson, dessen Leben er beschrieben hat (Abb. 83), und bei dem Dichter des Marschlands, dem jeder Phantasterei abholden und doch mit so starker Kraft der Phantasie begabten norddeutschen Landwirt Hermann Allmers (Abb. 84) wäre aber eine Abweichung von der nüchternen bürgerlichen Tracht unserer Tage zugleich ein Mangel an Wahrheitsliebe in der Charakteristik gewesen, und diesen Vorwurf hat Lenbach trotz seiner kaum noch übersehbaren Fruchtbarkeit bis jetzt noch niemals verdient. Wie sehr er diese Wahrheitsliebe auch bei Mitgliedern der höchsten Aristokratie bewährt, beweist u. a. auch das wohl schon in den siebziger Jahren gemalte Bildnis des Fürsten Rudolf von Liechtenstein, ein Muster schneidig-scharfer Charakteristik, das in keinem Zuge darauf hinweist, daß der Künstler auch nur um eine Linie von der Wirklichkeit abgewichen ist (Abb. 85). Ganz seltsam mutet uns dagegen eine Bildnisstudie des Fürsten Ferdinand von Bulgarien (Abb. 86) an, die völlig von Lenbachs gewöhnlicher Art der Auffassung und Charakterisierung abweicht. Hat er den Fürsten vielleicht mit Absicht mit einem phantastisch-ritterlichen Glanze umgeben wollen, der ihn, der nicht allzuviele Sympathien in Europa besitzt, dennoch bis zu einem gewissen Grade sympathisch oder doch wenigstens interessant machen soll? Oder hat er damit andeuten wollen, daß der interessante Fürst, der ein rätselhaftes Gemisch aus ererbter Klugheit, diplomatischer Gewandtheit und orientalischer Rücksichtslosigkeit in der Befriedigung seiner Herrschbegier darstellt, auch ihm, dem großen Menschenkenner, zur Zeit noch ein Rätsel geblieben ist? Wir wollen jedoch, unserem Programm getreu, auf die Lösung so heikler, intimer Probleme nicht weiter eingehen und darum auch nicht neugierig den Personalien der vielen schönen und pikanten Frauen- und Mädchenköpfe und -gestalten nachspüren, die unsere Abbildungen 87—97 in anmutigem Wechsel jugendlicher Knospen und voll entfalteter Blüten vorführen. Sie sind in der kurzen Zeit von 1891—1895 entstanden; aber trotz der Schnelligkeit ihrer Ausführung ist Lenbachs Kunst der geistigen Vertiefung im Angesichte so vieler reizender Modelle noch gewachsen. Sie hat sogar einen poetischen, ja einen ätherischen Hauch angenommen, der dem knorrigen, fast bärbeißigen Wesen Lenbachscher Malerei früher völlig fremd gewesen war, aber nicht viel weniger als dieser zur Erhöhung seiner Beliebtheit beigetragen hat. Nur einer geistvollen Dame sei noch besonders gedacht, weil sie durch ihren Gatten, dem sie eine stille, aber geistig anregende und förderſame Mitarbeiterin sein soll, der Litteratur angehört. Es ist Madame Marion Crawford, die Tochter des amerikanischen Generals Berdan und Gattin des anglo-amerikanischen Romanschriftstellers Marion Crawford, die zwar gewöhnlich in stiller Abgeschiedenheit auf einer Villa bei Neapel lebt, die aber den Winter von 1889 auf 1890 in München zubrachte, wo Lenbach die junge Frau mit den schwermütigen Augen porträtierte (Abb. 98). —

Seitdem Lenbach mit der Begründung seines eigenen Heims wieder seinen dauernden Aufenthalt in München genommen hatte, nahm er auch wieder lebhaften Anteil an den Bestrebungen und Interessen der Münchener Künstlerschaft, als deren solidarisches Mitglied er sich fortan fühlte. Oft genug warf er zu ihren Gunsten seine mächtige künstlerische Persönlichkeit und den Einfluß, den er sich allmählich bei hohen Herren errungen hatte, in die Wagschale, und das galt alles um so höher, als man ihn über kleinlichen Interessen, über persönlichem Neid, über Eifer- und Scheelsucht erhaben wußte. Er stellte sich niemals in den Dienst einer Clique, und weil er wirklich über allen Parteien und Parteiungen stand, kam ihm auch die Künstlerschaft mit einem seltenen Ver-

trauen entgegen. Besonders lag ihm der Bau eines Künstlerhauses am Herzen, dessen Fehlen in einer Stadt, die auf den Namen und Rang der ersten Kunststadt Deutschlands Anspruch erhebt, schon seit dem Anfang der siebziger Jahre, dem Beginn des großen nationalen Aufschwungs, der auch der Kunst und dem Kunstgewerbe zu gute kam, schmerzlich empfunden und beklagt wurde. Wie die Berliner krankte aber auch die Münchener Künstlerschaft an dem Nötigsten, an dem Mangel an genügenden Barmitteln, so daß noch bis in die Mitte der achtziger Jahre hinein ruhige Rechner nicht an die Verwirklichung des Planes zu denken wagten. Lenbach hatte es sich aber in den Kopf gesetzt, alle Bedenken durch eine kühne That zu widerlegen. Er überwand sogar seine



Abb. 95. Gräfin de Grey (1895).

Scheu, öffentlich zu reden, und eines Tages, im April 1886, trat er, als die Mitglieder der beiden Gemeindekollegien gerade zu gemeinsamer Sitzung im Rathause versammelt waren, vor diese Körperschaft, um sie durch die Macht seiner Beredsamkeit für die Ausführung „seines“ Planes zu begeistern und zu gewinnen. Als Baugrund hatte er sich die Anlagen auf dem Maximiliansplatze ausersehen, und diesen forderte er von der städtischen Behörde, wobei er aber betonte, daß die Künstlerschaft damit nicht etwa ein Geschenk von der Gemeinde haben, sondern ihr im Gegenteil ein Geschenk mit dem Künstlerhause machen wollte, das das schönste Haus in München und somit ein Schmuck der Anlage werden würde, die die Stadt schon jetzt als ihren schönsten Schmuckplatz erachte. Es muß leider berichtet werden, daß diese Rede Lenbachs nicht den gewünschten Eindruck auf die Stadtväter machte und daß noch sieben Jahre verstrichen, ehe



Abb. 96. Madame C. Bildnisstudien.

der Grundstein zum Künstlerhause — noch dazu auf einem anderen Platze — gelegt werden konnte.

Noch lebhafter als die Erbauung des Münchener Künstlerhauses beschäftigte Lenbach die Verbesserung der heutigen Maltechnik, in deren arger Vernachlässigung durch die jüngste Generation er einen der Hauptgründe des Verfalles der modernen Malerei sieht. Er, dem seine Gegner nicht selten den Vorwurf nachlässiger oder gar liederlicher Technik gemacht hatten, war im stillen eifrig mit chemischen Versuchen zur Verbesserung der Technik beschäftigt, und, nachdem in München eine Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren ins Leben getreten war, schloß sich ihr Lenbach bald nach ihrer Begründung an. Niemand



Abb. 97. Fräulein G. Zeichnung.



Abb. 98. Madame Marion Crawford (1890).

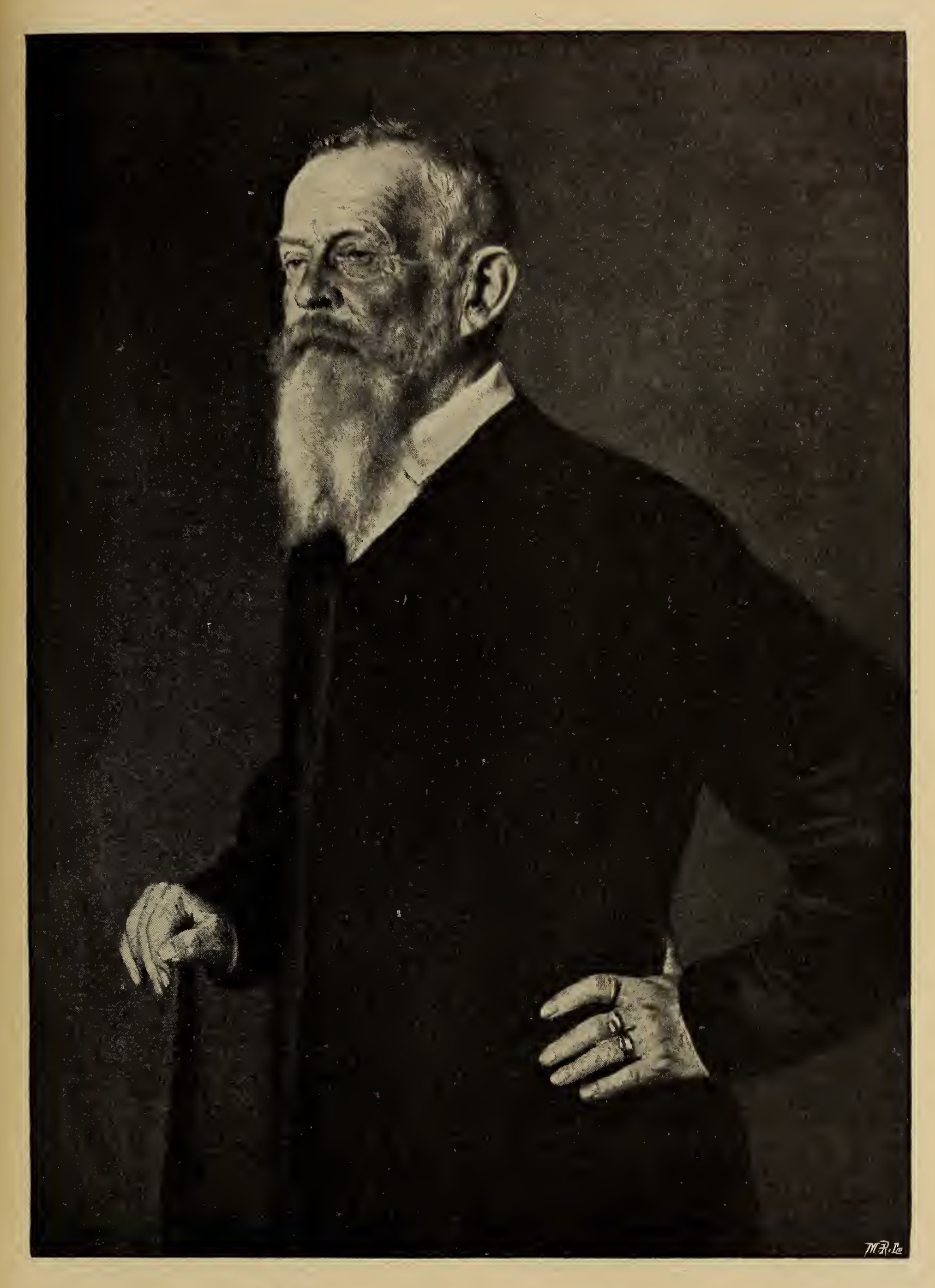


Abb. 99. Prinzregent Luitpold von Bayern.

hat seitdem so thatkräftig für ihre Ziele gewirkt wie er. Er wurde nicht müde, immer wieder auf die Malverfahren der alten Meister hinzuweisen, die er freilich so gründlich studiert hatte, wie kein anderer vor ihm, und als die Gesellschaft Ende September 1893 in München einen Kongreß veranstaltete, zu dem offizielle Vertreter aus allen Teilen Deutschlands und aus dem Auslande gekommen waren, benutzte Lenbach, der nach seiner „Jungfernrede" vor der Münchener Gemeindebehörde seine Scheu vor öffentlichen Reden allmählich überwunden hatte, die willkommene Gelegenheit, um sein Herz vor einem Auditorium von Fachmännern auszuschütten und den ursächlichen Zusammenhang zwischen dem Verfall der Maltechnik und dem geistigen und künstlerischen Verfall der modernen Malerei überhaupt aufzudecken. In seiner Rede ging er zunächst von dem unter den modernen Malern keineswegs feststehenden Grundsatz aus, daß die Technik niemals Selbstzweck sein, sondern nur die Mittel zu den Zwecken der eigentlichen Kunst bieten könnte. Obwohl die genialsten Künstler stets auch die raffiniertesten Techniker gewesen wären, hätten sie niemals über der Ausbildung der Mittel den Zweck der Kunst aus den Augen verloren. „Gerade die geistigsten, im höchsten Sinne künstlerisch begabten Maler waren am unermüdlichsten in dem Bestreben, das Technische zu vervollkommnen."

Dadurch kamen auch ihre Schüler in den Besitz der wichtigsten Kunstmittel, und die Folge war, daß die Überlieferung der technischen Mittel die Kunst der Malerei auch nach dem Absterben ihrer großen Führer noch lange lebenskräftig erhalten hat. Auch in Cornelius' Anstrengungen zur Wiederbelebung der alten Freskomalerei erkannte Lenbach noch eine Fortsetzung der alten, guten Überlieferungen. „Das ist nun leider," so fuhr er in seiner Rede fort, „in unserer heutigen Zeit sehr anders geworden. Ein junges Geschlecht ist herangewachsen, das in pietätlosem Dünkel den großen Vorfahren nichts verdanken, aller Tradition den Rücken kehren, die Kunst von vorn anfangen will .... Der zuchtlose Geist, der durch die heutige Welt geht, bewirkt und begünstigt die Auflehnung gegen jede anerkannte höhere Macht und sieht ein Hindernis der freien Entwickelung in der Dankbarkeit gegen diejenigen, die der Welt durch ihr begeistertes Schaffen die höchsten Genüsse bereitet haben. Was jene geleistet, möchte für ihre Zeit ganz löblich gewesen sein. Sie aber, die Kinder einer neuen Zeit, dürften nicht rückwärts schauen, nichts von den Alten lernen, nicht einmal die Mittel von ihnen annehmen, durch die jene Großen zu ihren herrlichen Wirkungen gelangt sind. Denn sie bilden sich ein, wenn sie sich an der Hand der bewunderten Meister leiten ließen, den Weg zur Wahrheit und Natur nicht zu finden, der doch nicht zu verfehlen sei, wenn man nur den Mut habe, mit Scheuklappen gegen fremde Eindrücke vor den Augen der eigenen werten Nase nachzugehen. Nun, wie weit diese jugendlichen, sonderbaren Schwärmer auf diese Weise kommen, sehen wir heute an allen Ecken und Enden. Nicht, daß es an Talenten fehlte! Aber alle treten mit dem Anspruch auf, sogleich fertige Meister zu sein, die sich nicht dreinreden und nach überlebten Meistertheorien meistern zu lassen brauchten, da jeder das Recht habe, die Art, wie er die Natur anschaut und wiedergibt, für eine vollberechtigte, wenn nicht gar alleingültige zu halten. Das alte, einfältige Sprichwort: ‚Kein Meister fällt vom Himmel' wird von dieser dreisten Kunstjugend als altväterische Weisheit verlacht! Und da das Feldgeschrei: ‚Wahrheit! Nichts als Wahrheit!' auf allen Gassen erschallt und der Begriff ‚Schönheit' für eine akademische Verblendung erklärt wird, ist es freilich sehr überflüssig geworden, sich um die Mittel zu bekümmern, durch die jene alten Meister auf ihrem längst ‚überwundenen Standpunkt' das Schöne hervorzubringen sich bemüht haben." Jeder noch so talentlose Pfuscher poche auf seine Selbstherrlichkeit, und darin werde er noch durch unwissende Kunstschriftsteller in Tagesblättern unterstützt, „manchmal ganz unberufene Jünglinge", die, „in der Meinung, es sei eine neue Ära der wahren, freien, volksbeglückenden Kunst angebrochen, die in der Regel ziemlich naiven Kunstjünger in ihrer Thorheit bestärken, vor allem darin, daß zwischen ihnen und der alten Kunst eine spanische Wand aufgerichtet werden müßte, um ja nicht am Ende durch einen zufälligen Blick in das mit Unrecht gepriesene ‚gelobte Land des Schönen' zu den alten Meistern zurückgelockt zu werden."

Nach Lenbach sollte es nun Aufgabe

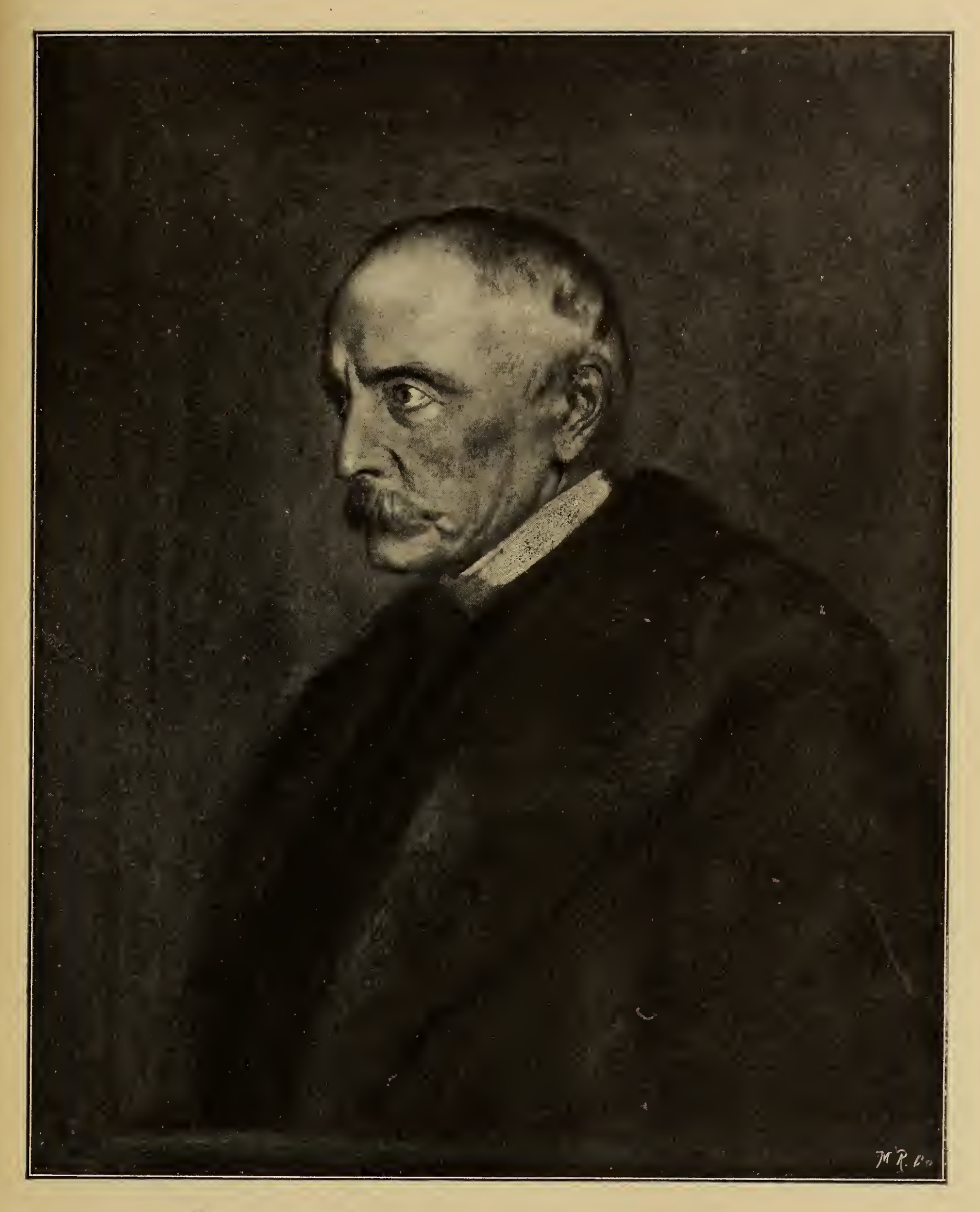


Abb. 100. Reichskanzler Fürst zu Hohenlohe-Schillingsfürst.

der Akademien sein, „das weitere Umsichgreifen eines schönheitsverlassenen Naturalismus zu verhüten.“ Aber diese wären zur Zeit unzweckmäßig organisiert und die auf ihnen herrschenden Methoden nur geeignet, ein Künstlerproletariat heranzuzüchten, das bei der ungeheueren Konkurrenz elend verkümmerte oder nur Waren für die Kunstmärkte der Ausstellungen lieferte. „Es könnten aber die Akademien sich große Verdienste erwerben, wenn sie die Resultate unserer Forschungen in Betreff ‚rationeller Malverfahren‘ sich aneigneten und den Schülern überlieferten. Es müßte dies aber, wie der ganze Unterricht überhaupt, immer mit dem Hinblick auf ein zu schaffendes Kunstwerk, nicht als bloße, leere Theorie geschehen, so daß schon der Anfänger dazu angehalten würde, zu lernen, Bilder zu malen im Sinne der wahren Kunst. Soviel ich weiß, hat man früher eine grundierte Leinwand zu nichts anderem benutzt, als ein Bild darauf zu malen; Studien und Studienköpfe malen kannte man damals nicht. Wer dazu noch nicht reif war, sah zu, wie sein Meister dies anfing, und begnügte sich einstweilen, ihm die Farben zu präparieren. Heute entblödet sich niemand, seine unbeholfensten Versuche, mit Farben und Pinsel zu hantieren, mit einem Rahmen zu versehen und für ein Bild auszugeben, das dann freilich keinem Menschen Freude macht und keinen Käufer findet. Dies kann nur anders werden, wenn die akademische Trennung zwischen Theorie und Praxis aufgehoben, der Schüler so früh als möglich dazu angehalten wird, irgend etwas zu produzieren, was einen realen, praktischen Zweck erfüllt, und wäre es nur einen handwerklichen oder dekorativen, wenn die geistige Begabung zum Schaffen eines freien Kunstwerkes nicht ausreicht. Nur auf diesem Wege kann der trostlosen Überproduktion auf dem Gebiete der Kunst und dem Unwesen der Ausstellungen gesteuert werden, die mehr und mehr zu Asylen für obdachlose Bilder geworden sind.“

Es konnte nicht fehlen, daß diese freimütigen Worte Lenbachs, diese unerschrockene Kritik einer gerade zu jener Zeit um die Herrschaft in München ringenden Kunstrichtung, die alsbald durch die Presse weithin verbreitet wurden, nicht nur einen tiefen Eindruck machten, sondern auch zu erregten Erörterungen Anlaß gaben. Diese Kritik lief am Ende auf eine Absage der alten Kunst an die „neue“ hinaus, und es war damals in München genug Zündstoff aufgehäuft, so daß die Gefahr eines heftigen Aufeinanderplatzens der Geister sehr drohend wurde. Aber es kam nicht dazu. Lenbachs künstlerische Größe war bereits so unbestritten, ganz München war so stolz auf ihn, daß die Jungen aus seiner Rede keinen Anlaß nahmen, um zu bekämpfen, was er mit dem Glanze seiner anerkannten künstlerischen Persönlichkeit deckte. Ein Jahr zuvor hatte sich eine Anzahl von meist jüngeren Künstlern, teils aus rein künstlerischen, teils aber auch aus persönlichen Gründen von der Künstlergenossenschaft, die die Jahresausstellungen im Glaspalast veranstaltete und leitete, getrennt, und einen neuen Verband unter dem Namen „Verein bildender Künstler Münchens“ begründet, und 1893 eröffneten sie in einem eigenen, aber auf gepachtetem Grunde errichteten Gebäude eine internationale Ausstellung. Der Erfolg dieser ersten Ausstellung der „Secession“, wie die neue Vereinigung fortan kurzweg genannt wurde, war, wie auch die Gegner anerkennen mußten, stark, wenn auch mehr aus Gründen äußerer Sensation. Jene neue Kunstrichtung, die Lenbach in seiner Rede gegeißelt hatte, gab der Ausstellung im wesentlichen das Gepräge, und das Ungewöhnliche, das Verwegene, das sich zu der Überlieferung nicht nur in schroffen Gegensatz stellte, sondern diese geradezu zu verhöhnen schien, übten auf das Publikum wie auf die heranwachsende Künstlerjugend eine starke Anziehungskraft. Vielleicht trug auch der Rausch dieses ersten Erfolges dazu bei, daß die Rede Lenbachs im Lager der Gegner bald vergessen, jedenfalls aber der Widerlegung oder gar Beherzigung nicht für wert erachtet wurde.

Lenbach, dem es bei der Erörterung künstlerischer Fragen immer nur um die Sache, niemals um Personen zu thun ist, hat sich um die Wirkung seiner Worte nicht weiter gesorgt. Es kam auch, eher, als man es nach dem ersten großen Erfolge der Secessionisten geglaubt hatte, die Zeit, wo ihm insofern eine gewisse Genugthuung zu teil wurde, als sich gerade in seiner Person die streitenden Kunstparteien wieder vereinigten. Das Terrain an der Prinz-

regentenstraße, auf dem die Secessionisten ihr Ausstellungsgebäude errichtet hatten, wurde für andere Bebauungszwecke bestimmt, und die Folge war, daß den Secessionisten das mühsam errungene Obdach wieder genommen wurde. Zu einem zweiten Neubau fehlte es vor allem an den erforderlichen Geldmitteln, und da die Regierung inzwischen eingesehen hatte, daß die Spaltung den allgemeinen Münchener Kunstinteressen keineswegs förderlich gewesen war, bot sie alle Mittel auf, um eine Versöhnung oder doch wenigstens eine Einigung herbeizuführen, die zunächst auf eine Veranstaltung gemeinsamer Ausstellungen unter dem Dache des Glaspalastes abzielte. Inzwischen war aber auch im Schoße der Künstlergenossenschaft ein Zwist ausgebrochen, der mit dem Rücktritt des Präsidiums endigte. Bei den Vorberatungen für die Neuwahl trat alsbald der Name Lenbach in den Vordergrund, und in der entscheidenden Generalversammlung vom 21. Dezember 1896 wurde Lenbach mit 316 gegen 206 Stimmen zum Präsidenten gewählt.

Autoritäten gelten bei der Münchener Künstlerschaft, namentlich bei der Münchener Künstlerjugend, wenig oder gar nichts. Aber an dem Namen Lenbach rankt sich doch der Stolz, das Selbstbewußtsein auch des kleinsten Künstlers zu frohen Hoffnungen auf. Ist doch der Maurergeselle von Schrobenhausen, den das Künstleralbum der Gesellschaft „Allotria“ in unbeschreiblich grotesker Manier verspottet hat, der Mann, der barfuß sechs Meilen nach München lief, um sich nur an einem Rubens, van Dyck oder Tizian zu laben, ist doch dieser Malersmann der Maler der Fürsten geworden, ohne sich, wie alle seine Vorgänger miteinander, zum Fürstendiener zu erniedrigen. Diese Unabhängigkeit der Gesinnung allein würde Lenbach nicht die autoritative Stellung in München geschaffen haben, wenn er nicht das besäße, was seine in ihrem Tadel redseligen, in ihrem Lobe aber kargen Kunstgenossen in die klassischen Worte zu kleiden pflegen: „Der kann was.“ Dieses Können, für den Laien ein gewaltiges Können, hat sich mit der Zeit jedem, der Verständnis für künstlerisches Sehen besitzt, so mächtig aufgezwungen, daß vor den Offenbarungen dieses Könnens jeder persönliche und ästhetische Zwist verstummen muß. Wie man die Erfolge auch abwägen, wie man die künstlerischen Individualitäten von Fritz von Uhde und Franz Stuck in ihrer Wirkung auf Deutschland und das Ausland auch abschätzen mag, — Lenbach ist doch der einzige Künstler Münchens, der sich einen internationalen Ruhm errungen hat. Selbst die Franzosen bestreiten ihn nicht, wenn sie auch für den Maler des eisernen Kanzlers keine großen Sympathien haben.

Als endlich nach schwierigen Verhandlungen das Einigungswerk zwischen der Künstlergenossenschaft und den Secessionisten zustande gebracht und die gemeinschaftliche Ausstellung beschlossen worden war, wurde Lenbach zum ersten Vorsitzenden des Centralkomitees für die Ausstellung gewählt, und in dieser Eigenschaft suchte er, wie wir schon erwähnt haben, seine Grundsätze über eine würdige Ausstattung von Kunstausstellungsräumen, soweit es die vorhandenen Mittel erlaubten, zur Geltung zu bringen. Als er bei der Eröffnung der Ausstellung den Prinzregenten empfing, konnte er dem hohen Herrn, der selbst an der Einigung der beiden Parteien lebhaften persönlichen Anteil genommen hatte, ein wohlgelungenes Friedenswerk vorweisen: Münchens Künstlerschaft war wieder vereinigt, und Münchens Ruf als Mittelpunkt des sommerlichen Kunstlebens in Deutschland hatte wieder seine alte Anziehungskraft bewährt. Lenbach selbst hatte sich mit einem bescheiden ausgestatteten, aber behaglich und fein gestimmten Kabinett begnügt, in welchem um ein Bildnis des Fürsten Bismarck (Abb. 38) Porträts des Prinzregenten von Bayern, der Dichter Lingg und Allmers, des Historikers Mommsen, des Baumeisters Gabriel Seidl u. a. gruppiert waren. Lenbach hat den Prinzregenten Luitpold mehreremale gemalt, einmal auch in halber Figur, wobei auch beide Hände zu sehen sind, die er ganz gegen seine Gewohnheit so durchgeführt hat, daß sie zur Charakteristik des Kopfes wesentlich mithelfen (Abb. 99). Dieser ist vollkommen plastisch herausgebildet, eine Eigentümlichkeit, die in den letzten Schöpfungen Lenbachs, auch in solchen, bei denen sich der Künstler sonst nicht großer Liebe in der Durchführung der Details befleißigt hat, wie z. B. bei dem 1897 gemalten Bildnisse des Fürsten von Hohenlohe-Schillingsfürst (Abb. 100), immer stärker hervortritt. Es

ist darin nicht etwa eine Wandlung seiner künstlerischen Überzeugungen, sondern nur die letzte Konsequenz jenes Strebens zu erkennen, das ihm schon in seiner Jugend, wenn auch erst in unklaren Umrissen, vorgeschwebt hatte, nämlich etwas Bestimmtes aus der Natur herauszugreifen und dieses so lange von allen die künstlerische Einheit störenden Einflüssen zu reinigen, bis sich die höchste Steigerung des dramatischen Moments zu harmonischer Ruhe abgeklärt hat. Das ist die plastische Erscheinung, der die Kunst der Malerei die scheinbare Wirklichkeit des Lebens verleiht.

Lenbach ist so reich wie kein anderer seiner lebenden Kunstgenossen mit Auszeichnungen jeglicher Art bedacht worden, unter denen auch das Diplom des Ehrendoktors nicht fehlt, das ihm die Universität Halle als dem Maler des Gründers des Deutschen Reiches übersandt hat. Da er aber auf solche Äußerlichkeiten — den letzteren Ehrentitel ausgenommen — kein großes Gewicht legt und auch dem gedruckten Worte, soweit es sich mit ihm beschäftigt, nicht viel Wert beimißt, ist es seinem Biographen schwer, seine Charakteristik mit einem Lobeshymnus abzuschließen, der auch seinen Ohren wohl gefallen könnte. Darauf kommt es aber hier nicht an. Hier soll nur die große Gemeinde der Kunst- und Geschichtsfreunde auf die Bedeutung dieses Mannes für die Gegenwart und für die Zukunft hingewiesen werden. Was er für die Zukunft bedeutet, kann keinem zweifelhaft sein, der mit vollem Bewußtsein jenen letzten Abschnitt des XIX. Jahrhunderts durchlebt hat, den wir Deutschen stolz das Zeitalter Kaiser Wilhelms I. nennen dürfen. Was Lenbach für die Kunst der Gegenwart bedeutet, das zu erkennen, hat er uns selbst auf den richtigen Weg gewiesen. „Jeder Mensch“, so sagte er einmal in seinen Betrachtungen über Kunst und Künstler, „ist ein Unikum. Jeder hat etwas in sich, was kein anderer hat, jeder kann etwas, was kein anderer kann. Behandelt er nun sein specielles Talent sozusagen wie eine schöne Perle, so kann er achtbar neben den Besten stehen, wie ein bescheidenes, aber zierliches Blümchen neben der stolzen Lilie oder Centifolie. Jeder sollte über seiner Thür in goldenen Lettern schreiben: ‚Was kannst du, das kein andrer kann?‘“

Lenbach hat das gewiß gethan, und die Antwort auf diese Frage ist so ausgefallen: „Was er kann, kann kein anderer und hat auch kein anderer vor ihm gekonnt.“

Litteratur.

Als litterarische Quellen für die obige Biographie Lenbachs haben außer Zeitschriften und Tageszeitungen vornehmlich gedient: Friedrich Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts II. S. 110—128 (Nördlingen 1879), Adolf Friedrich Graf von Schack, Meine Gemäldesammlung (Stuttgart 1881) und „Franz von Lenbachs Erzählungen aus seinem Leben“, die der inzwischen verstorbene Kunstschriftsteller W. Wyl (Ritter von Wymetal) aus Gesprächen mit dem Meister im März-, April- und Juniheft der „Deutschen Revue“ von 1897 (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt) veröffentlicht hat. Bei der großen Wichtigkeit dieser Äußerungen für Lenbachs Entwicklung und Kunstanschauung haben wir die entscheidenden Stellen unter besonderer Kennzeichnung wörtlich wiedergegeben. — Die Beurteilung der Bilder beruht fast durchweg auf eigener Anschauung des Verfassers.

Ein großer Teil unserer Abbildungen ist nach den Heliogravüren reproduziert worden, die in dem von der Verlagsanstalt F. Bruckmann, A.-G. in München, veröffentlichten Lenbach-Werk (Franz von Lenbachs Zeitgenössische Bildnisse, zwei Bände, 1891 u. 1896) enthalten sind. Sie geben eine möglichst treue Vorstellung von den malerischen Eigenschaften der Lenbachschen Bilder.